



ڈاکٹر ذاکر حسین لائبریری

DR. ZAKIR HUSAIN LIBRARY

JAMIA MILLIA ISLAMIA
JAMIA NAGAR

NEW DELHI

Please examine the book before
taking it out. You will be res-
ponsible for damage to the book
discovered while returning it.

DUE DATE

Cl. No. _____ Acc. No. 1510

Late Fine Ordinary Books 25 Paise per day. Text Book Re. 1/- per day. Over Night Book Re. 1/- per day.

[illegible]

ہندوستانی

ہندوستانی اکیڈمی کا تہائی رسالہ

سنہ ۱۹۳۵ء

۱۷۸

ہندوستانی اکیڈمی، صوبہ متحدہ، آلہ آباد

ایڈیٹر: اصغر حسین، اصغر

مجلس مدیران

- ۱۔ ڈاکٹر تارا چند، ایم۔ اے، قی۔ فل۔ (صدر)۔
- ۲۔ پروفیسر ڈاکٹر عبدالستار صدیقی، ایم۔ اے،
پی۔ ایچ۔ قی، صدر شعبہ عربی و فارسی، آلہ آباد
یونیورسٹی۔
- ۳۔ مولوی سید مسعود حسن رضوی ادیب، ایم۔ اے،
صدر شعبہ فارسی و اردو، لکھنؤ یونیورسٹی۔
- ۴۔ ملشی دیا نرائین نکم، بی۔ اے۔
- ۵۔ مولوی اصغر حسین، اصغر (سکریٹری)۔

فہرست مضامین

صفحہ

- ۱۔ تحفۃ الہند ... از منشی محمد فیہاء الدین ' ...
معلم فارسی و اردو ' شانتی
نکیتن ' ہلال ... ۱
- ۲۔ غالب کی اصلاح ایک از منشی مہوش پرشاد ' مولوی
مثربی پر ... فاضل ... ۲۳
- ۳۔ چند دکھنی پہلہاں ... از محمد نعیم الرحمان ' ایم - اے
۳۵ ، ۲۰۵ ، ۳۳۵ ، ۴۸۵
- ۴۔ نذالہ خاں ، فراق ... از محمد اجمل خاں ' ایم - اے ۵۹
- ۵۔ ضلع الہ آباد کے معاروں
کی اصطلاحیں ... از محمد نعیم الرحمان ' ایم - اے ۸۳
- ۶۔ فلسفۂ جمال ... از ریاض الحسن ' ایم - اے ... ۱۱۹
- ۷۔ ہناری تلیقہیں ... از صغیر احمد صدیقی ' ...
ایم - اے ... ۲۴۱
- ۸۔ رگ وید کا زمانہ
(ملل ۱-۹) ... از ڈاکٹر بھنی پرشاد ' ایم - اے -
پی ' ایچ ' تی - تی ایس ' سی ۲۶۱
- ۹۔ کرہ زمین ... از ڈاکٹر تارا چند ' ایم - اے ' ...
تی - فل ... ۳۰۹
- ۱۰۔ ہندوستان کا قدیم تمدن ... از ڈاکٹر بھنی پرشاد ' ایم - اے
پی ' ایچ ' تی - تی ایس ' سی ۳۹۹

(ب)

صفحہ

۱۱۔ میرے کتب خانے کے پرانے

چھپے ہوئے اردو دیوان ... از نواب صدر یار جنگ مولانا

حبیب الرحمن، خاں صاحب

شروانی ... ۳۲۳

۱۲۔ ”عود ہندی“ کی ترغیب ... از منشی مہیش پرشاد، مولوی

فاضل ... ۳۳۷

۱۳۔ ملک حبش ... از پندت منوہر لال دتھی، ایم۔ اے۔ ۳۷۵

۱۴۔ تبصرے ۳۷۷، ۹۳

ہندستانی

ہندستانی اکیڈمی کا تہائی رسالہ

حصہ ۱

جنوری سنہ ۱۹۳۵ء

جلد ۵

تحفۃ الہند

از منشی محمد ضیاء الدین، معلم فارسی و اردو

شانتی نکیتن، بنگال

زبان ہندی کے ادبی علوم و فنون پر جس قدر کتابیں مسلمانوں کے عہد حکومت کے آخری دور میں لکھی گئیں، ان سب میں میہرزا خان ابن فخر الدین محمد کی تالیف 'تحفۃ الہند' ایک نہایت ہی ممتاز حیثیت رکھتی ہے۔ میہرزا خان کو ہندی زبان، ہندی شاعری اور ہندی فن موسیقی سے عشق تھا۔ وہ ہندی (برج بھاکھا) کو ہندوستان کی زبانوں میں 'افصح زبانہا' قرار دیتے ہیں۔ انہوں نے ہندی کی طرف و نحو پر سب سے پہلے قلم اٹھایا، سب سے پہلے ہندی کی لغات لکھی۔ ہندی علم عروض و قافیہ اور بدیع و بیان کے قواعد لکھے۔ ہندی علم موسیقی اور تال کے اصولوں کی مفصل شرح لکھی۔ ہندی الفاظ اور اصوات کو مروجہ عربی رسم الخط میں لکھنے کے قواعد و ضوابط اختراع کیے۔ علوم متداولہ، مثلاً قیافہ و مباشرت پر بھی قلم فرسائی کی۔ اس مجہد و علم کا نام مولف نے 'تحفۃ الہند' رکھا ہے۔ مگر آج ہندی یا ہندستانی زبان کی تاریخ میں میہرزا خان کا کہیں نام تک نہیں آتا۔

’تحفة الہند‘ کے چلند قلمی نسخے ہندوستان اور یورپ کے کتب خانوں میں موجود ہیں۔ اور اُن کتب خانوں کی فہرستوں میں مہرزا خان کی ’تحفة الہند‘ اور اُس کے ابواب و مضامین کا مختصر ذکر بھی موجود ہے۔ سب سے پہلے مہرزا خان کا ذکر لچھی نرائن ’شفیق‘ نے کیا ہے۔ اور اُس کے بعد ’تحفة الہند‘ کا حوالہ ہمیں سر ولیم جونز (Sir W. Jones) موسس بلکال ایشیائیٹک سوسائٹی کے اُس مضمون میں ملتا ہے جو اُنہوں نے ۱۷۸۳ء میں ہندوؤں کے علم موسیقی پر لکھا تھا [۱]۔ سر ولیم جونز نے اس مضمون میں تحفة الہند سے بہت کچھ مدد لی ہے اور مہرزا خان کی قابلیت کی داد بھی دی ہے۔ ’تحفة الہند‘ کے جس نسخے کا مطالعہ سر ولیم جونز نے کیا تھا وہ اب دفتر ہند کے کتب خانے میں محفوظ ہے [۲]۔ یہ نسخہ وشوا بھارتی یونیورسٹی نے دہرے مطالعے کے لئے مستعار منگوا لیا ہے۔ اس کے حاشیوں پر سر ولیم جونز کے ہاتھ کی لکھی ہوئی یادداشتیں شاہد ہیں کہ موصوف نے اس کا مطالعہ بڑی عرق ریزی سے کیا تھا۔ یہ نسخہ ’جہسا کہ اس کے سر ورق پر لکھا ہے‘ علی ابراہیم خاں نے سر ولیم جونز کو ۱۱۹۹ھ م ۱۷۸۳ء میں دیا تھا:—

”اين كتاب مسطاب موسوم به تحفة الہند‘ اين عيد ذلہل

اعني علي ابراهيم خاں، بخدمت افضل النفا و اشرف الازکھا

“The Persian Book, entitled ‘A Present from India’, was—[۱] composed, under the patronage of A'zam Shah, by the very diligent and ingenious Mirza Khan, and contains a minute account of the Hindu literature in all, or most of its, branches :.....” Asiatic Researches, Vol. III. P. 65.

India Office Library, LXXVIII, 18x19½, FF 431, 11.—[۲]
15. W 106.

میر ولیم یونس صاحب سلمۃ اللہ واہب ہیہ نمود
فی سنہ ۱۱۹۹ ہزار و یکصد و نود و نہ ہجری ' و
سنہ ۱۷۸۳ یکہزار و ہشتصد و ہشتاد و چہار عیسوی ۔

اس تحریر کے نیچے ایک مہر ثبت ہے ' جس میں " علی ابراہیم
خان بہادر ۱۱۸۳ھ " صاف پڑھا جاتا ہے ۔ نسخہ صاف خط نستعلیق
میں ہے ۔ کاتب اپنا نام شہر یار خاں بگاتا ہے ۔ نقل کی تاریخ ۱۲۹۸
پر ' جہاں تکفۃ الہند کا ساتواں باب ختم ہوتا ہے اور لغات ہندی
شروع ہوتی ہے ' یوں درج ہے :-

" تمام شد ۔ واقعہ بست ہشتم شہر رجب المرجب
سنہ ۱۱۸۲ ہجری یوم جمعہ بوقت یک پاس روز برآمدہ
صورت اختتام یافت ہفت باب کتاب بعون ملک الوہاب
بخط شہر یار خان ۔ تمام شد..... "

کتاب کے اخیر میں ' یعنی لغات ہندی کے اختتام پر یہ عبارت ہے :-

" یلجیم ذی القعدة سنہ ۱۱۸۲ ہجری مقدسہ از منقول علیہ
بصحتہ و مقابلہ بمبالغہ تمام باتمام رسد و ختم گردید ۔ "

پرتش مہوزیم کے فارسی مخطوطات کی فہرست میں تکفۃ الہند

کے مضامین کی فہرست دی ہے ۔ [۱] مگر اس فہرست میں ' قواعد کلیۃ
بہاگہا ' اور ' لغات ہندی ' کا ذکر نہیں ہے ۔ یورپ کے بعض دوسرے
کتاب خانوں کی فہرستوں میں ان دونوں چیزوں کا ذکر موجود ہے ۔ پرتش
مہوزیم کا نسخہ ' مولف کی تحریر کے مطابق نامکمل ہے ' اس میں آخری

دو باب موجود نہیں - مگر اس نسخے میں مہرزا خان کی سی ہوئی
 فہرست مضامین ضرور موجود ہوگی - لہذا ہندی کی صرف و نحو اور لغات
 کا ذکر نہ کرنے کی وجہ معلوم نہیں ہوتی - یہ صرف و نحو 'مقدمہ' کی
 دوسری 'نوع' ہے - اور 'مقدمہ' کے مضامین مہرزا خان نے (نسخہ دفتر
 ہند کے صفحہ ب-۲ اور ا-۳ پر) میں درج کئے ہیں : 'مقدمہ دربیان
 مصطلحات حروف تہجیہ ہندیہ و علم (ا-۳) خط و ذکر اشکال حروف
 مذکورہ از مفردات و مرکبات و بعضی قواعد کلیہ بھاگیا' - لغات ہندی کے
 ذکر نہ کرنے کی وجہ صرف یہ ہو سکتی ہے کہ مسٹر ریو نے مہرزا خان کی
 اس عبارت : 'خاتمہ در ذکر لغات و مصطلحات و کذایات اہل ہند...'
 (صفحہ ا-۳) کو کتاب کا معمولی تمام شد یا تمت بالتغیر قرض کر لیا ہے -
 لیکن حقیقت یہ ہے کہ ایہ 'خاتمہ' اپنے حجم کے لحاظ سے تصفۃ الہند کا
 نصف حصہ ہے - ظاہر ہے کہ برتھس میوزیم کے نسخے میں علاوہ آخری
 دو بابوں کے جن کی عدم موجودگی کا مسٹر ریو نے ذکر کیا ہے 'یہ 'خاتمہ'
 بھی موجود نہیں -

مہرزا خان تصفۃ الہند کی تہجد میں لکھتے ہیں کہ انہوں نے یہ
 کتاب عالمگیر اورنگ زیب کے عہد میں لکھی : 'در عہد مہمنت خدیو
 کشورستان.....ابوالظفر محی الدین محمد اورنگ زیب بادشاہ
 عالمگیر خلد اللہ تعالیٰ ملکہ و سلطانہ.....' (صفحہ ا-۱) - بادشاہ
 وقت کی مدح میں دو صفحے صرف کیے ہیں - تصفۃ الہند کے تمام
 نسخوں میں یہی مدح پائی جاتی ہے اور سب نسخے اس بات پر
 متفق ہیں کہ یہ کتاب اورنگ زیب عالمگیر کے عہد حکومت میں
 لکھی گئی تھی - یہاں تک تو معاملہ صاف تھا - مگر اس کے بعد
 ایک دقت پیش آتی ہے - تصفۃ الہند کی تہجد دو طرح کی واقع ہوئی

ہے۔ یعنی اس کے تمام نسخے ایک سی تمہید نہیں رکھتے بلکہ دو قسموں میں سے کسی ایک قسم کو پیش کرتے ہیں۔ ایک قسم کی تمہید وہ ہے جس میں شہزادہ اعظم شاہ کو مولف نے اپنا مربی قرار دیا ہے اور اُس کی تعریف کی ہے۔ دوسری قسم میں شہزادہ معزالدین چہاندار شاہ (اعظم شاہ کا بھتیجا) مولف کا سر پرست قرار پاتا ہے۔ جس تمہید میں چہاندار شاہ کا ذکر ہے، اُس میں یہ بھی بالصراحت موجود ہے کہ میرزا خان نے تصنیف الہند کو کلتاش خان کے ایما پر لکھی۔ مثلاً بلگال ایشیائک سوسائٹی کے نسخے میں اسی قسم کی تمہید موجود ہے۔ میں بلگال ایشیائک سوسائٹی کے نسخے کی عبارت نقل کرتا ہوں :

”حسب الاشارات بایشارات وزارت و امارت مرتبت اہمیت و ایالت منزلت، رقیع [۱] شاہ جمندر سکندر مکان کوکلتاش خان، برائے مطالعہ ہمایون ہندگان شہریار والا تہار..... بادشاہزادہ محمد معزالدین چہاندار شاہ، مداللہ تعالیٰ ظل دولۃ.....“ (صفحہ ۱)۔

دوسری قسم کی تمہید میں صرف اعظم شاہ کا ذکر ہے۔ مثلاً دفتر ہاد کے نسخے میں ’برائے مطالعہ‘ کے قبل ’حسب اشارت..... کوکلتاش خان‘ موجود نہیں۔ اُس نسخے کی عبارت یوں ہے :

”برائے مطالعہ ہندگان شہریار والا تہار..... پادشاہزادہ محمد اعظم شاہ، مداللہ تعالیٰ ظل دولۃ.....“ (صفحہ ۲۱) [۲]

[۱]—’رعیع‘ اس جگہ سہر نقابت ہے۔ ’رعیع‘ پڑھنا چاہیے۔ (ادارۃ - [۲]—آپ ملاحظہ فرمائیں کہ کہ دفتر ہاد کے نسخے میں ’برائے‘ اور ’مطالعہ‘ کے درمیان ’ہمایوں‘ کا لفظ موجود نہیں۔ متن میں کسی نے بعد میں چھوڑا سا ’ہمایوں‘ ’مطالعہ‘ کے اوپر لکھ دیا ہے، جسے میں نے نقل نہیں کیا۔ اگر تالیف شہزادوں میں سے کسی کے مطالعہ کے لئے لکھی گئی ہوتی تو ’برائے مطالعہ‘ ہمایوں ہندگان شہریار‘ کا جملہ مناسب نہیں ہو سکتا تھا۔ اور نہ ’ہمایوں‘ ہندگان شہریار‘ سے مناسب رکھتا ہے۔

جہاندار شاہ کے نام کے ساتھ کوکلتاش خان کا ذکر ہمارے ذہن کو صرف ایک ہی کوکلتاش خان کی طرف منعطف کرسکتا ہے اور وہ علی مراد خان کوکلتاش خان ہے - جہاندار شاہ کی نہایت میں یہ ملتان پر حکومت کرتے رہے - یہی جہاندار شاہ کے رضاعی بھائی بھی تھے - جہاندار شاہ کی طرف سے فرخ سیر کے خلاف لڑتے ہوئے سنہ ۱۷۱۳ع میں مارے گئے - لیکن مہرزا خان نے جس کوکلتاش خان کا ذکر کیا ہے وہ 'رفیع شاہ' ہے - اور شاہ سے مراد صرف بادشاہ وقت ہی ہوسکتا ہے - علاوہ برہین جہاندار شاہ اور اعظم شاہ دونوں کو مولف نے شہزادہ لکھا ہے [۱] - ایک اور کوکلتاش خان 'جن کا نام ملک حسین خوانی تھا' وہ اردنگ زیب کے رضاعی بھائی ہوتے تھے اور وہی اس جگہ مراد لئے جاسکتے ہیں - ان کی رضاعت کے متعلق مولف مائراامرا لکھتے ہیں :

”چوں حلیلہ جلیلہ او بشرف رضاعت فیض اشاعت

شاهزادہ محمد اردنگ زیب بہادر رسید ' پسرانہیں.....

بمناصب سرفرازی یافتہ - “ [۲]

اور خانی خان سنہ ۱۰۹۲ھ کے واقعات میں لکھتے ہیں :

”خان جہاں (کوکلتاش خان) بدعویٰ نسبت برادر

رضاعی ' کلمات ناگفتنی بزبان می آورد و بعد عرض خلاف

مرضی پادشاہ بظہور می آمد ' لہذا ذخیرہ ملال خاطر

از طرف خان جہاں بہادر داشعلد.....“ [۳]

[۱]—یہ ساری الجہن اسی ایک قلم لفظ 'رفیع' سے پیدا ہوئی ہے۔ ادارہ -

[۲]—مائراامرا ' جلد ۱ - صفحہ ۷۹۸ -

[۳]—منتخب الیاب ' جلد ۲ - صفحہ ۲۹۹ -

دونوں کوکلتاش خان اپنی اپنی سرکاروں کی طرف سے 'خان جہان بہادر' کے خطاب سے سرفراز کئے گئے تھے ' یہ خطاب تحفۃ الہند میں کوکلتاش خان کے نام کے ساتھ موجود نہیں۔ لہذا مسٹر دیو نے تحفۃ الہند کی تالیف ۱۹۷۶ (۱۰۸۶) سے قبل قرار دی ہے جو کہ ملک حسین خوانی کوکلتاش خان کے اورنگ زیب کی طرف سے 'خان جہان بہادر ظفر جنگ' کا خطاب پانے کی تاریخ ہے۔ لیکن جو کوئی کلتاش خان مسٹر دیو کے ذہن میں ہے وہ علی مراد خان کوکلتاش خان ہے ' اور اُسے 'خان جہان بہادر' کا خطاب جہاندار شاہ نے اپنی جانشینی کے روز سنہ ۱۷۱۲ع میں دیا تھا [۱]۔ معلوم ہوتا ہے کہ مسٹر دیو نے دونوں کوکلتاش خاتون میں امتیاز نہیں کیا۔ وہ لکھتے ہیں :

"Kukiltash Khan governed the province of Multan in the name of that young prince, the eldest son, and afterwards the successor, of Shah Alam, who was born A. H. 1071." [۲]

ظاہر ہے کہ یہ کوکلتاش خان علی مراد خان ہیں۔ اور انہیں مذکورہ بالا خطاب سنہ ۱۷۱۲ع میں ملا تھا۔ یہ مہرزا خان کے کوکلتاش خان نہیں ہو سکتے۔

قیاس یہی کہتا ہے کہ جہاندار شاہ اور کوکلتاش خان کے نام تسبیح میں بعد میں اضافہ کئے گئے ہیں۔ لیکن اعظم شاہ کا نام بعد میں داخل کرنا بعد از قیاس ہے۔ اعظم شاہ اپنے بھائی معظم شاہ کے

[۱] - J. A. S. B.—

[۲] Catalogue of British Museum—جلد ۱ - صفحہ ۶۲ -

خلاف نصحت کے لئے جنگ کرتے ہوئے مارے گئے تھے - معظّم شاہ نے بہادر شاہ کے لقب سے پانچ سال حکمرانی کی اور ان کے بعد جہاندار شاہ کی نوبت آئی - اورنگ زیب کے بعد 'پانچ چھ سال تک یہی ممکن تھا کہ اعظم شاہ کی جگہ جہاندار شاہ کا نام داخل کر دیا جائے - اعظم شاہ کے متعلق ہم وثوق سے کہہ سکتے ہیں کہ وہ بہاشا کے دلدادہ تھے - بہاشا کے شاعروں کے سر پرست تھے - بہاری چوپے کی تصنیف 'ست سائی' کی نظمیں جس ترتیب کے ساتھ موجود ہیں وہ اعظم شاہ ہی کے مطالعہ کے لئے درست کی گئی تھیں - اور اسی سبب سے یہ کتب 'ست سائی' اعظم شاہی 'کہلاتی ہے - درابہ کے برہمن شاعر نواج نے کالی داس کی سکنتلا کا بہاشا میں اعظم شاہ کے ایما پر ترجمہ کیا تھا [۱] - اور یہ اعظم شاہ کے دیوان خان میہر ہادی تھے جو بہاشا میں بڑی مہارت رکھتے تھے [۲] -

The Modern Vernacular Literature..., Sir G. A. Grierson, —[۱]
1889, P. 75, 76.

[۲]—اورنگ زیب اور خان میہر ہادی کے درمیان بعض ہندی الفاظ کے عربی رسم الخط میں منتقل کرنے کے متعلق جو گفتگو ہوئی تھی وہ دلچسپی سے خالی نہیں - ماحصل شاہ نواز خان ہی کے الفاظ میں سنئے: "ہنگامیکہ دارالانشا بدر تقویٰ یافتہ" روزی (میہر خان میہر ہادی) بدھ رسائیہ کا در زبان ہندی و رسم الخط آن 'آخر ہیچ کلمہ حرف 'ہا' نیامدہ - و الف اگرچہ درآن حرور مصروب اسد کا درین زبان قطعی متروک اند' مگر عرض آن (یعنی الف) و میں و ہمہ کہ حرفی دارند' در اول نملہ می آزند و وسط و آخر - اما' از جملہ دوازده اعراب نہ وضع کردہ اند' مدار ترکیب حرور برآن گذاشتہ' یکی را یاسم 'کلتا' نامند' و آخر لفظ آزند - آن (کلتا) بدورت و متخرج الف اسد - ابتدای اسلام ارباب ترجمہ و فارسی نویسان' از روی سہو الف کذائی را 'ہا' کردہ' مثل بنگالا و مالوا را بالف میلوشتہ باشند....." مآثرالمرآ کے موافق لکھتے ہیں کہ خان میہر ہادی کا یہ استدلال عالمگیر کو بہت معقول معلوم ہوا اور انہوں نے منشیوں کو حکم دیا کہ آئندہ ایسے الفاظ 'ہ' سے نہ لکھے جائیں بلکہ الف سے - عالمگیر ہندی زبان سے واقف تھے (مآثرالمرآ جلد ۳ صفحہ ۳۹) - سر جارج گرہوسی نے مارٹن ورنیکلر 'میں بہاشا کے ان شاعروں کے نام دئے ہیں جن کی سرپرستی عالمگیر کرتے تھے - کالی داس تریبھی' ایسور' سامند' کرشی' اندر جیہ' تریاتوی یہی عالمگیر کی ملازمت میں تھے - (صفحہ ۷۱-۷۲) -

خود مہرزا خان کا کچھ پتہ نہیں چلتا - ان کا نام مختلف
فہرستوں میں مختلف پایا جاتا ہے - قبلیو ' پرتش (W. Pertsch) کی
فہرست [۱] میں تحفۃ الہند کے مولف کا نام مہرزا خان ابن فخرالدین
مسعود دیا ہے - مگر پرتش مہریم اور بوقلہن [۲] کتب خانوں کی
فہرستوں میں مولف کا نام صرف مہرزا مسعود ابن فخرالدین مسعود ہے -

بانکی پور کے کتب خانہ کی فہرست [۳] میں ایک غلطی یہ
لکھی ہے ' جس کا یہاں ذکر کر دینا مناسب سمجھتا ہوں - اس
کتب خانے کی فہرست کے مولف نے بیان کیا ہے کہ تحفۃ الہند
" کو گلشاہ خان کی خواہش پر معزالدین جہاندار شاہ کے لئے لکھی
گئی تھی " - مولف نے یہ بیان مسٹر ریو کی فہرست سے نقل کر دیا
ہے - حالانکہ خود بانکی پور کے نسخہ میں نہ تو گلشاہ خان کا ذکر ہے
اور نہ جہاندار شاہ کا - اس نسخہ میں اعظم شاہ کا نام موجود ہے - بوقلہن
کتب خانہ کی فہرست میں جہاندار شاہ کو عالمگیر کا بیٹا قرار دیا
ہے - دفتر ہند کی فہرست میں [۴] مہرزا خان کی پیدائش کا سال
س ۷۱۰ ع لکھا ہے ' جو مسٹر ریو کی فہرست میں جہاندار شاہ کی
پیدائش کا سال ہے - اسی فہرست میں مہرزا خان کا نام مہرزا مسعود ابن
فخرالدین مسعود لکھا ہے ' حالانکہ اصل نسخہ میں مہرزا خان ابن
فخرالدین مسعود ہے -

- W. Pertsch's Cat. 1888, P. 83. MSS. 34 (or 40, 224) - [۱]

- Bodleian Library Catalogue 1889, P. 1022b. - [۲]

- Vol. IX. P. 150, No. 882, 883. (1929 AD.) - [۳]

The Two Collections of Persian and Arabic MSS., 1902, - [۴]

میں نے مہرزا خان کی ”قراحد کلہڈ بھاگھا“ کا فارسی متن ‘ دفتر ہند ‘ بلکال ایشیاٹک سوسائٹی اور بانکی پور کے نسخوں کے مقابلہ سے تیار کیا ہے ۔ اور اس متن کا انگریزی میں ترجمہ کیا ہے ۔ ان دونوں چیزوں کو وشنو بھارتی شائع کر رہی ہے ‘ ۔ مہرزا خان کی ‘ لغات ہندی ‘ کا متن بھی تیار ہے ۔ اس کی اشاعت کے متعلق میں قطعی طور پر کچھ نہیں کہہ سکتا ۔

تحفۃ الہند میں مہرزا خان نے ہندی ادب اور اُس کے بعض شعبوں پر پوری پوری تفصیل سے بحث کی ہے ۔ ان شعبوں میں بعض متدنی علمی حیثیت رکھتے ہیں اور بعض متداول اور مروجہ ہیں ۔ مقدمہ میں ہندی رسم الخط اور ہندی حروف کو مروجہ عربی رسم الخط میں لکھنے کے طریقے بتائے ہیں ۔ اس میں ہندی حروف کی منفرد اور مرکب صورتوں کی تشریح کی گئی ہے اور اُن سے متعلق صرف و نحو کے قواعد لکھے ہیں ۔ ہندی رسم الخط کی وضاحت کی ہے ۔ مشترک ‘ غیر مشترک اور زائد حروف کا امتیاز بتایا ہے اور حروف علت پر منسل بحث کی ہے ۔ مقدمہ کے علاوہ سات باب ہیں ۔ پہلا باب ہندی علم عروض پر ہے ۔ دوسرا قوافی اور بحر پر ۔ تیسرا بدیع و بیان پر ۔ چوتھا ہندی شاعری میں عشق اور اُس کے متعلقات پر ۔ پانچواں علم موسیقی پر ۔ چھٹا فنِ مباحثت پر ۔ ساتواں علم قوافیہ پر ۔ ان تمام بابوں میں سے پہلے پانچ باب مکمل شرح و بسط سے لکھے ہیں ۔ چھٹا اور ساتواں مختصر ہیں ۔ آخر میں خانہ ہے جو ہندی زبان کی لغات ہے ۔ اس لغات میں تین ہزار سے زیادہ الفاظ کے معنی لکھے ہیں ۔ ہندی الفاظ کو عربی رسم الخط میں لکھنے کے لئے جو اصطلاحات مقدمہ میں بیان کی ہیں ‘ انہیں کے مطابق لغات ہندی کے ہر لفظ کے معنی دیے ہیں اور

اس کے بعد معنی بتائے ہیں - تصنفۃ الہند کے صفحات میں سیکڑوں ہندی الفاظ اور مختلف فلون کی اصطلاحات استعمال ہوئی ہیں اور ہر جگہ اُن کے صحیح کر دئے گئے ہیں -

تصنفۃ الہند اپنے مضامین کے لحاظ سے بلا شک و شبہ ایک جامع کتاب ہے - اور مسلمانوں کے ہندی ادب سے شغف اور مطالعہ کی ایک بے مثل یادگار ہے - میرزا خان نے جن فلون پر بحث کی ہے ' ایک ماهر فلون اور معلم کی حیثیت سے کی ہے - اُن کا مقصد ان فلون سے مسلمانوں کو کما حقہ آگاہ کرنا ہے - اور اسی لئے طویل تفصیلات سے کام لیا ہے - میرزا خان نے صرف مروجہ فلون کو فارسی زبان میں لکھا ہی نہیں بلکہ اُن میں ایک خاص قسم کا اضافہ بھی کیا ہے جو ایک حد تک ہندی ادب کی ترقی کا باعث ہوا ہے - اور اس لحاظ سے بھی یہ کتاب اپنا جواب نہیں رکھتی - میرزا خان کے پاس اُس مواد کی قلت بلکہ فقدان کو دیکھتے ہوئے جو تصنفۃ الہند کی تالیف کے لئے ضروری تھا ' کہا جاسکتا ہے کہ اُس نے فہر معسولی مشقت اور جدت طبع کی مثال پیش کی ہے - اس تالیف میں ہم عصر حاضر کی اُس عقلی روش کو کار فرما پاتے ہیں جو اسکالر شپ (scholarship) کہلاتی ہے - چنانچہ ہندی الفاظ کو صحیح طور پر عربی حروف میں لکھنے کے قاعدے قلمبند کرنے کی ضرورت کو محسوس کرنا ہی میرزا خان کی طبیعت کے سائنٹیفک رجحان کی دلیل ہے - میرزا خان کی طبیعت بالکل عملی واقع ہوئی ہے - کسی فن کی ابتدا کا مختصر ذکر کرنے کے بعد وہ فوراً اُس کے اصولوں کی عملی تشریح کی طرف رجوع کرتے ہیں ' اور ساتھ ساتھ عربی اور فارسی فلون سے مقابلہ کرتے چلے جاتے ہیں - جن فلون کی موافق نے شرح کی ہے انہیں پوری طرح سے اپنا لیا ہے -

تصفۃ الہند کے مطالعہ سے آپ پر ظاہر ہوگا کہ یہ ہندی یا سلسکرت کتابوں کا ترجمہ نہیں ہے۔ جن فلموں کی مہرزا خان نے شرح کی ہے وہ اگرچہ اصل سلسکرت نژاد ہوں مگر مولف نے انکی صرف مروج اور مستعمل صورتوں سے بحث کی ہے، پھر مستعمل تفصیلات سے اجتناب کیا ہے۔ ہندی مروجہ بکھر اور بدیع و بیان میں مہرزا خان نے چند اپنی ایجادوں کا اضافہ بھی کیا ہے۔ بکھروں کے متعلق لکھتے ہیں :

”در بیان اقسام چہلہائی کہ مخترع این نصیف اند - و اختراع چہلہائی مذکور نسبت بدانست کہ گاہی بگوش این نصیف نظردہ“ و در کتابی نیز بنظر نہ رسیده و اگر احیاناً چہلہائی از این چہلہا در کتابی مضبوط باشد پس از جملہ تواردات تواند بود“ والا از جملہ مخترعات و آن جملہ چہارده چہلہ...“ (صفحہ ب ۱۲۳) -

علم بدیع و بیان میں اپنی ایجادوں کے متعلق لکھتے ہیں:—

”در بیان النکارہائی کہ مخترع این نصیف اند“ بہ مصطلحات جدیدہ - و این اختراع نسبت بدانست کہ جائی در کتب ہندیہ بنظر نہامدہ و گاہی بگوش نیز نہ رسیده و اگر احیاناً النکاری از النکارہائی مذکورہ در کتابی یا بر زبانی باشد پس آن از جملہ تواردات تواند بود..... و آن جملہ چہار النکار است -“ (صفحہ ب ۱۵۴) -

تصفۃ الہند کے تمام بابوں میں سے عروض اور موسیقی کے باب زیادہ شرح و بسط سے لکھے گئے ہیں۔ علم عروض میں پہلے تو بنیادی اصولوں کی شرح کی ہے، خفیف اور ثقیل ماتروں کی تفصیل دی ہے۔ پھر ۷۵

مختلف بکروں کی شرح کی ہے جو عام طور پر مستعمل ہیں - ان بکروں میں سے ہر ایک کی مثال فارسی نظام سے دی ہے مثلاً سنگھت چہلد کی مثال یوں دی ہے :

” خال سیاهت علبر خالص ندوش لبانت سایہ چانہا ‘
چہن جبہنت موجدہ کوثر موی میانت راز نہانہا ‘
باخذ چوں گل با لب چوں مل با رخ مہوش ای بت زیبا
دوی یکی سگردی سگردی نگردی نگردی ننگتک تہیا
(صفحہ ۹۸) “

چربولے کی مثال یہ ہے :

” ای رخ تو روشن چون ماہ * وی سر زلفت چون شب سیاہ
موی مہانت مہچی نہ * کا کل تو جز پھچی نہ
(صفحہ ب ۱۰۱) “

ہر بکر اور اُس کے قافیہ و ردیف کی شرح کے بعد عربی عروض کے مطابق تقطیع کی ہے - اس تمام تفصیل کے بعد ۷۱ چہی بکریں بتائی ہیں ۱۲۱ ہرن پرستار بکریں اور ۸ سنسکرت بکریں - ان کے بعد اپنی ۱۴ بکریں بھی درج کی ہیں -

میں نے عرض کیا ہے کہ مہرزا خان نے اپنے مضامین کو ماہر فنون اور معلم کی حیثیت سے لکھا ہے - اور اس کوشش سے اُنکا مقصد ہندی ادبی علوم اور اُن سے متعلقہ فنون اور ہندی موسیقی سے مسلمانوں کو پوری طرح آگاہ کرنا ہے کہ وہ ان فنون کو خود استعمال کرسکیں - ہندوستان کی مشترکہ ہندو مسلم علمی فضا میں جو ایک متحدہ قومی ذہنیت وجود میں آچکی تھی اُس کی نشو و نما کے لئے اور فارسی دانوں اور (ہندی فارسی کی

مشترکہ پیدائش) اردو زبان بولنے والوں اور اس میں لکھنے اور شعر کہنے والوں کے لئے ان ادبی قلموں کا جاننا اور انہیں استعمال کرسکنا قطعاً ضروری تھا - میرزا خان نے تصفۃالہند میں اس واقفیت بہم پہنچانے کی خدمت کو نہایت ہی خواہی اسلوبی سے انجام دیا ہے - مسلمانوں اور بعض ہندوؤں کی علمی زبان اس زمانہ تک فارسی تھی - مسلمانوں کو یہ زبان وراثت میں ملی تھی - لیکن اب اس وراثت کا یہ حال تھا کہ اُسے مادری زبان نہیں کہا جا سکتا تھا - مسلمانوں کی مادری زبان اردو یا ہندوستانی تھی - مسلمان اس کیفیت کو محسوس کر رہے تھے کہ فارسی زبان سے اُن کا تعلق ایران اور ایران کے زندہ ادب سے اُن کا رشتہ کچھ عرصہ سے منقطع ہوچکا تھا - اور اب وقت آگیا تھا کہ وہ ملکی اور قومی زبان کو علمی اور ادبی خدمات کے لئے استعمال کریں - سودا پہلے فارسی میں شعر کہتے تھے ، اُن کے کسی بزرگ نے جو مشورہ اُنہیں دیا تھا وہ ہم سب کو معلوم ہے - سودا نے اس نصیحت پر عمل کیا ، فارسی میں شعر کہنا ترک کیا اور اردو کو جو عروج اُن سے ملتا اظہر من الشمس ہے ہندوستان کے مسلمان خالص ایرانی اللسل نہ تھے اور جو تھے وہ ہندوستان میں مدتوں کے قہام کے بعد ہندوستانی ہوچکے تھے - اُن کی فارسی زبان میں وہ زور اور قدرت باقی نہ رہی تھی جو مادری زبان میں ہوتی ہے - اور بظہر اس قدرت کے ادبی تصانیف کا معیار بہت پست ہوتا ہے - وہیں نہیں کہتا کہ ہندوستان میں ایسے ادیب موجود نہ تھے جو صحیح فارسی لکھ سکتے تھے - سوال یہ ہے کہ ایسی چند ہستیوں سے مالک کو کیا فائدہ ہو سکتا تھا ؟ ہندوستانی زبان ، اردو یا ہندوستانی ، فارسی ، ہندی ، بہاشا ، کھڑی ، پنجابی ، گجری میں سے کسی ایک سے مل کر یا سب کی معجون ، جو کچھ بھی کہئے وہ بن چکی تھی ، اور وہ فارسی اور خالص ہندی کے مقابل تھی - ادبی سرمایہ کے لحاظ سے نہیں ، مادری اور ملکی

زبان کے لحاظ سے - شاعروں نے اردو یا ہندوستانی میں شعر کہنا عرصے سے شروع کر دیا تھا - لیکن اس زبان کے مضامین ، اُس کے عروض و قوافی ، تشبیہ ، بدیع و بیان غرض سب کچھ فارسی سے منتقل ہو کر اس زبان میں آچکے تھے - فارسی شاعرانہ استعارات اور فارسی ترکیبیں بکثرت اس زبان میں آچکی تھیں اور آدھی تھیں - فارسی کی طرف اس زبان کا رجحان بہت زیادہ تھا کیونکہ اس کے ادیب فارسی ادب ہی کو اپنی نئی قومی زبان میں منتقل کر رہے تھے - اس طرح اردو زبان کا فارسی نما ہو جانا ضروری تھا - عین اسی موقع پر میرزا خان اپنی تصفۃ الہند پیش کرتے ہیں کہ اردو زبان کا فارسی کی طرف مہلان کم ہو ، ہندی یا برج بہاشا عنصر اُس میں ملے اور اس کا وزن قائم ہو جائے اور میرزا خان نے ہندی یا بہاشا کا میدان کھول دیا - اس کی صرف و نحو اور لغات پڑھ کی - ہندی عروض ، ہندی ادبی استعارات ، ادبی وسومات ، ہندی شاعرانہ تعشق کے انداز ، ہندی بحریں اور قوافی ، بدیع و بیان اور ہندی فن مرسیقی کے متعلق معلومات کا دریا بہا دیا لیکن بدقسمتی سے یہ موافق بے وقت پہنچے یعنی اورنگ زیب کی حکومت کے آخری دور میں -

میرزا خان نے جو زبان استعمال کی ہے وہ تہیت اور ادبی ہندی یا بہاشا نہیں بلکہ روز مرہ ہے - ہم دیکھتے ہیں کہ بہاشا کے الفاظ کا آخری او (au) اور ای (ai) ا (a) اور آ (a) میں بدل جاتا ہے - یہی صورت تھی جس میں ہندی اور بہاشا کے الفاظ بدل کر اردو میں شامل ہو رہے تھے - یہ بہت ہی تھوڑے عرصہ کی بات ہے کہ بہاشا یا پنجابی فعل کے آخری ما قبل کی ' ی ' ، ہاری اردو سے گر گئی ہے برائی اردو میں مثلاً دکن کی اردو میں یہ ' ی ' موجود تھی اور پنجابی میں اب تک موجود ہے - مثلاً

اب ہم کہتے ہیں بولا ، لگا ، کہا ، لیکن پرانی اردو میں تھا بولیا (برج بھاشا بولیو boilyau) لگیا (برج بھاشا - لگیو lagriyau) کہیا (برج بھاشا - کہیو kahyan) - بسریا ، ہیکویا ، ستراریا ، لیایا ، بھرہا ، رکھیا - اسی قسم کے الفاظ میں جو قدیم اردو میں استعمال ہوتے تھے - انشاء اللہ خان کی کہانی 'دانی کھتکی' میں بھی اس قسم کے الفاظ کی مثالیں پائی جاتی ہیں -

تحفۃ الہند کی ایک بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ہر ہندی لفظ یا اصطلاح کے ہجے کو دئے گئے ہیں - مقدمہ میں ہندی عربی اور فارسی حروف تہجی کا مقابلہ کیا گیا ہے ، ان کے حروف کی آوازوں کے اختلاف اور موافقت کو ظاہر کیا گیا ہے ، بعض حروف کی زیادتی یا کمی بتائی گئی ہے - اس مقابلہ کے بعد مولف نے ہر ہندی حرف اور اُس کی صورت کے لئے عربی حروف میں سے قریب ترین حرف لیکر اُسے ایک اصطلاحی نام دیا ہے اور نقطوں کی زیادتی یا کسی دوسری علامت کے ذریعے اُسے دوسرے حروف سے ممتاز کر کے ہندی حرف کا مترادف قرار دیا ہے - مثلاً ہندی 'تہ' ت اور 'تھ' آواز کے لحاظ سے عربی ت کے قریب ہیں - اسی آواز کو 'تہ' ت اور 'تھ' کی آوازوں کا حامل قرار دیا ہے - 'تہ' میں 'ہ' کی آواز کی زیادتی ہے ، 'مہرزا خان' اسے تالی فوقانی ثقیلہ قرار دیتے ہیں - 'ت' میں ت کی آواز اور زیادہ کرخست ہو جاتی ہے ، مولف اسے تالی فوقانی مثقلہ نام دیتے ہیں - اسی 'تھ' میں چونکہ ت کی آواز اور بھی سخت ہو جاتی ہے 'مہرزا خان' اسے تالی فوقانی اثقل کہتے ہیں - اسی طرح باقی تمام ہندی آوازوں کے لئے عربی حروف کو اصطلاحی نام دیکر علامات کے ذریعے ممتاز کیا گیا ہے - 'ت' کو 'مہرزا خان' ت لکھتے ہیں اور 'تھ' کو 'تہ' - یہی طریقہ پرتگالیوں نے بھی اختیار کیا تھا - وہ ہندی ت کو ta لکھتے تھے -

ایک اور بات جو قابل لحاظ ہے وہ یہ ہے کہ میرزا خان نے الفاظ کا تلفظ وہی دیا ہے جو روزمرہ میں مستعمل تھا - اگر کوئی لفظ سنسکرت کا استعمال کیا ہے تو ساتھ ہی اُس کا روزمرہ تلفظ بھی دے دیا ہے - اس خصوصیت کے لحاظ سے تحفۃ الہند خاص کر ہندی لسانیات کے نقطہ نظر سے بہت بڑی اہمیت رکھتی ہے - میرزا خان ہندی اور برج بھاکھا میں امتیاز نہیں کرتے - وہ دونوں نام ایک دوسرے کے معذبہ میں استعمال کرتے ہیں - لیکن انشاء اللہ خان نے ہندی اور بھاکھا میں امتیاز کیا ہے - وہ رانی کیتکی کی کہانی کی زبان کے متعلق فرماتے ہیں : آنکھیں پھرا کر لگے کہلے ' یہ بات ہوتی دکھائی نہیں دیتی - ہندی پن بھی نہ نکلے اور بھاکھا پن نہ گھوس جائے.....[۱] میرزا خان بھاکھا کے متعلق لکھتے ہیں کہ وہ خاص کر برج ملک کی زبان ہے - ایک دوسری جگہ وہ گوالیار اور چندوار وغیرہ کو ان مسالک میں شامل سمجھتے ہیں جہاں بھاکھا بولی جاتی ہے - بھاکھا کی صرف و نحو کے مقدمہ میں وہ گنگا جمن کے دواہ کی زبان کو نصیح کہتے ہیں ' چونکہ مولف کے نزدیک ہندوستان کی تمام زبانوں میں صرف بھاکھا ہی نصیح ہے ' دواہ کی زبان بھی وہ بھاکھا ہی قرار دیتے ہیں - بھاکھا ان تمام صوبوں کی خاص ادبی زبان تھی - اور یہی وجہ تھی کہ بھاکھا باقی تمام زبانوں کی ماں سمجھی جاتی تھی - میرزا خان کا خیال ہے کہ سنسکرت اور پراکرت کے سوا ' باقی تمام زبانیں بھاکھا میں شامل ہیں - اور پراکرت ' سنسکرت اور بھاکھا کی آمیزش سے پیدا ہوئی ہے - میرزا خان کہتے ہیں کہ بھاکھا ہی شاعرانہ تخیل کو ادا کرنے کی قابلیت رکھتی ہے '

شاعر اس زبان میں شعر کہتے ہیں اور مہذب لوگ اسی بھاکھا کو بولتے ہیں۔ یہی خیال سر - جی - اے - گریمرسن کا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ ” مغربی ہندی زبان کی شاعری تقریباً تمام کی تمام برج بھاکھا میں ہے [۱] “ برج بھاکھا مہترا کے مغرب دور تک پھیلی ہوئی تھی، درابہ اور راجپوتانہ وغیرہ کی ادبی زبان تھی اور لوگ اسے ’ پنگل ‘ یعنی شاعرانہ زبان کہتے ہیں اور صوبہ کی زبان کو ڈنگل ! کہتے تھے۔

مہترا خیال ہے کہ میرزا خان کی یہ صرف نکتو ہندی، ہندوستانی اور بھاکھا کی صرف و نکتوں میں سب سے پہلی تصلیف ہے۔ جون جوشوا کٹلر (John Joshua Kettler) نے ہندوستانی صرف و نکتو سنہ ۱۷۱۵ء کے قریب لکھی۔ اور میرزا قیاس ہے کہ انہوں نے میرزا خان کی یہ صرف و نکتو ضرور دیکھی ہوگی۔ یہ گرامر دیوتہ مل (David Mill) نے سنہ ۱۸۰۳ء میں شایع کی تھی۔ اگر وال کے لٹو جی لال نے بھی ” مصادر بھاکھا “ سنہ ۱۸۰۳ء میں لکھی تھی، جس کا ذکر سر - جی - اے - گریمرسن نے کیا ہے [۲]۔ میرزا خان کی لغات بھی ہندی کی پہلی لغات ہے۔ ف، تھورونسس (Franciscus M. Turonesis) نے اپنی لغات سنہ ۱۷۰۴ء میں لکھی تھی، جو اب ناپید ہے۔ دیا رام تریاتی کی لغات تقریباً سنہ ۱۷۴۱ء میں لکھی گئی تھی [۳]۔

میرزا خان نے اپنی ’ لغات ہندی ‘ میں الفاظ کے ہجے کس طرح کئے ہیں اُس کی ایک مثال پیش کرتا ہوں :

[۱] - The Indian Antiquary, Jan. 1903. p. 16.—

The Modern Vernacular Literature of Hindustan,—[۲، ۳]
pp. 101, 103, 75, 76.

”برلدا بن - بکسر اول و رای معصلہ و نون ملونہ ودال
خفیفہ مدودہ و باي موحده خفیفہ مفتوح - نام صحرائے و
موضعی است مشہور در نواحی متہرا کہ گانہ درآن صحرایا
و میچرائند - و آنرا در متعارف بندرابن گویند “ -

الفاظ کے آخری حرف چونکہ ’فصل‘ کے عنوان میں شامل
ہوتے ہیں، اور اکثر ساکن، ’مولف‘ نے انہیں ہجوں میں شامل
نہیں کیا -

ہندی عروض کے باب میں میرزا خان نے چند ہندی شعروں
کی مثالیں پیش کی ہیں - میں نہیں کہہ سکتا یہ شعر کن شاعروں کے
ہوں - ان میں سے بعض میرزا خان کے ہیں -

دیپلیا دوار کی مثال :

(میرزا خان) - نین تہاری سیام لال ات راتی مانی -
’ دان پچاوی نرگ سوں ڈاری بیکنٹھان ‘
(میرزا خان) - گرن نرگ میں کیوں پری جو کرتو ہی دان -
ایک برہ موتن دھی دوجیں دھت بہلنگ ‘
تیجیں دین ڈراؤنی چوتھے کو نہ سنگ -
’ تھتہ کتھن ات چہین تن اندھیری دین ‘
کانو دور انجان من کیسے پائیں چہن -
موسے تھریں کون ہی جا پے ریجھو لال -
جاگت جاگت نس سکھی ارن بھی درک لال -
ہر سوں کرکے کھل کھوں نہیں نوارت بال -
دودہ ست بہکھے بیہری بہہو -

ان مثالوں سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ مہرزا خان کس قسم کی زبان کو برج بھاکھا کہتے ہیں۔ لیکن یہ مثالیں ادبی زبان کی ہیں۔

مہرزا خان نے جو اسکیم ہندی حروف کو عربی رسم الخط میں لکھنے کی اختراع کی ہے، میں مختصر طور پر اُسے پھس کرتا ہوں:—

ا	ہمزہ -
آ	ہمزہ ملیلہ
ب	b ہای موحده -
پ	p ہای عجمی خفیفہ
چ	c جہم عجمی خفیفہ
د	d دال خفیفہ -
س	s شین مہملہ -
ش	ś سین معجمہ -
گ	g گاف عجمی خفیفہ -
ی	y یای تختانی -
لھ	lh لام ثقیلہ
مھ	mh میم ثقیلہ
نھ	nh نون ثقیلہ
ن	ن نون مغلوبہ
ن	ن نون مغلوبہ
بھ	bh ہای موحده ثقیلہ
پھ	ph ہای عجمی ثقیلہ

کالہ بمعنی کل میں

برمہا بمعنی خدا

کنہس یا کانہ

چاند

گلگ یا بلند

بہار بمعنی بوجہ

پہل

تھال	تھ tlh تائی فوقانی ثقیلہ
توپ	ت t تائی فوقانی مثقلہ
تھگ	تھ fh تائی فوقانی اثقل
چھک بمعنی مجبلی	جھ jh جھم تازی ثقیلہ
چھال	چھ ch جھم عجمی ثقیلہ
مچھ	چھ ech جھم عجمی اثقل
دھن بمعنی دولت	دھ dh دال ثقیلہ
دھ	د d دال مثقلہ
دھول	دھ dh دال اثقل
پریت میں	ر r رای متصلہ
کھار بمعنی نمک	کھ kh کاف تازی ثقیلہ
مکھ بمعنی چہرہ	کھ kkh کاف تازی اثقل
گھر بمعنی خانہ	گھ gh کاف عجمی ثقیلہ
دوار بمعنی دروازہ	و w واو مشمومہ
سیام بمعنی کوشن	ی y یای مشمومہ

حروف علت : —

اَ a	مثلاً لفظ	ابلا میں ' دس سے بھس برس کی لڑکی -
آ ā		آبھا بمعنی عکس
اِ i		اندر بمعنی دیوتا
اِی i		ایکھ بمعنی گنا
اُ u		اُچھارا بمعنی روشنی

اُو ۵	اُودھو
ری ri	
ری r	
لری lri	
لری lri	
اے ۵	اے بمعنی یہ
ای ai	ایراپت بمعنی ہاتھی
او ۵	اور بمعنی دوسرا کٹارہ ' پار ' طرف
او au	اور بمعنی اور ' دیگر

تمام ہندی الفاظ کے صحیحے اس اسکیم کے مطابق کئے گئے ہیں -
 اسد ۵ اس تفصیل سے آپ تحفۃ الہند کی اہمیت کا اندازہ لگا
 سکیں گے -

غالب کی اصلاح

ایک مثنوی پر

از منشی مہبش پرشاد ، مولوی فاضل ،

کئی سال سے میں غالب کے اردو خطوط کی ترتیب و تصحیح میں لگا ہوا ہوں۔ چوں کہ میرے اس کام کا موضوع غالب کے خطوط یا رقعات ہیں اس لئے خاص طور سے انہیں کی تلاش دہی مگر اس تلاش و تفتیش کے سلسلے میں کچھ اور نوادر بھی مل گئے ، مثلاً ایسے خطوط جو اووروں نے غالب کے نام لکھے تھے ، یا غالب کے بعض شاگردوں کے کلام کے وہ اصل نسخے جن میں غالب کے قلم سے اصلاح درج ہے۔ ان میں ایک مثنوی ہے جس کا ذکر کرنا اس وقت مقصود ہے۔

غالب کے شاگردوں اور ارادت مندوں کے وسیع دائرے میں ایک بڑی تعداد ایسے لوگوں کی تھی جو صرف خط کتابت کے ذریعے اُن سے اصلاح لیا کرتے تھے۔ انہیں میں قصبۂ منہر شریف ضلع پٹنہ کے ایک متصرف بزرگ حضرت سید ابو محمد جلیل الدین حسین عرف شاہ فرزند علی زاہدی فردوسی بھی تھے۔ جو ایک باکمال شاعر تھے اور ”صوفی“ تخلص کرتے تھے [۱]۔ ان کی تصنیف سے ایک مثنوی ہے ”لواء الکمد“ (در بیان حلیۃ شریف) جو یحییٰ پریس ، اسلام پور ضلع پٹنہ میں چھپ کر شائع ہوئی ہے۔ افسوس ہے کہ اس کا چھاپا اچھا نہیں اور جا بجا

[۱]—آپ کے حالات زندگی رسالۃ معارف ، اعظم گڑہ (بابۃ جون ۱۹۳۲ء میں جناب

شاہ محمد عثمان صاحب ابدالی نے شائع فرمائی ہیں اور اسی رسالے کی نومبر ۱۹۲۰ء کی اشاعت میں غالب کا ایک خط حضرت صوفی کے نام کا شائع ہوا تھا۔

فلطیماں ہوں - سب سے بڑی غلطی یہ کہ کاتب نے مصنفوں کے ہلد سے فلط لکا دیے اور چھاپنے والے نے اُن غلط ہلدسوں کو صحیح جان کر انہیں کے مطابق مصنفوں کو ترتیب دے دیا - حضرت " صوفی " رحمہ اللہ کے پوتے جناب سید شاہ محمد عثمان صاحب ابدالی کا شکر گزار ہوں کہ اُن کی توجہ سے مجھے اصل اصلاحی مسودے سے استفادہ کرنے کا موقع ملا -

چھپی ہوئی مثنوی میں بعض حصے ایسے بھی ہیں جنہیں مصنف نے اصلاح کے بعد اضافہ کیا تھا - جو مسودہ اصلاح کے لئے بھیجا گیا تھا اُس میں ۳۳۰ شعر تھے ؛ بعد کو ۷۱ شعر اضافہ کئے گئے - تین شعر اصلاحی مسودے میں ہیں مگر مطبوعہ کتاب میں نہیں ہیں - خود مصنف نے خانے کے اشعار میں سال تالیف یوں بتایا ہے :-

" سال ہے ' نغمۂ صوفی ' اس کا " - (۱۲۸۱) -

مصنف کے خالہ زاد بھائی حضرت شاہ خلیل الدین جوش کے کچھ اردو شعر تقریظ اور تاریخ کے طور پر اور ایک فارسی قطعہ تاریخ اخیر میں درج ہے - اُس کے بعد نثر بہ طور خانہ ہے جس کی آخری سطریں یہ ہیں -

" بعد تمام خجستہ آموز گار ، سرآمد شاعران روز گار ، سرتاج ستغلوں نامی ، استاد استادان فن خورش کلامی ، غریق رحمت ، مقہم جنت ، نواب نجم الدولہ اسد اللہ خان غالب الدشتہر بہ مرزا نوشہ دہلوی کی نظر اصلاح سے سرمایۂ افتخار حاصل ہوا - نازش کو اعتبار حاصل ہوا - جھسا کہ خود عریضہ اول کے سرنامے پر سانہ قصیدۂ حمیدہ کے ،

جو مشتمل بر استعدادے تلمذ تھا ، جذاب غفران مآب کو
لکھ چکا ہوں :

ایں دیدہ کہ کحل ائمہ می خواہد
" غالب " ! ز در تو مددے می خواہد
علوان قبائل نصیب " صوفی "
از مہر سلیمان سمدے می خواہد -

یہاں سات شعر " قصیدہ حمیدہ " کے نقل کر کے یہ دو اردو رباعیاں
بھی لکھی ہیں :—

- (۱) ہیں شعر کے معرکے میں صفدر " غالب "
ہاتھ ان کے ہے کھیت ، یہ ہیں سب پر غالب
اس نام کا پاس ہے خدا کو ، " صوفی " !
پھر ہوں اسد اللہ نہ کہوں کر " غالب "
- (۲) سب تیغ زباں سے انہوں پہچانتے ہیں
غالب وہ ہیں ، سب اہل سخن جانتے ہیں
یہ شہر خدا کے نام کی ہے برکت
لوہا اسد اللہ کا سب مانتے ہیں -

ان چیزوں کے دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ " صوفی " کس درجے کے
شاعر تھے اور " غالب " کی شاعری کی کیسی عظمت اُن کے دل میں تھی -
" لواء الصمد " کے ۳۳ شعروں میں سے صرف ۲۳ میں " غالب "
نے رد و بدل کی ، ۱۶ پر صاف کہا - یہ سب شعر ان صفحات میں نقل کئے
جاتے ہیں ، اس التزام کے ساتھ کہ :—

(۱) جو شعر جس عنوان کے تحت میں ہے پہلے وہ عنوان درج کر دیا گیا ہے۔

(۲) جذاب صوفی کی طرف سے جو شعر جس صورت میں مرزا کی خدمت میں بھیجا گیا تھا اُسی طرح درج کیا گیا ہے اُس کے بعد اصلاح کیا ہوا شعر یا مصرعہ ؛ مگر مزید وضاحت کے خیال سے اصلاح یا وجہ اصلاح کے آخر میں کہلی دار خطوط کے اندر [غالب] درج کیا گیا ہے یا یہ کہ مرزا کی لکھی ہوئی وجہ اصلاح یا ضروری توضیح رقم کی گئی ہے۔

(۳) جس شعر پر غالب نے ایک یا دو صاں کلمے ہیں اُس پر ایک یا دو صاں بنا دیے گئے ہیں۔

حمد

مصطفیٰ خلق ہے نصیفا اوس کی

سب یہ آیات ہیں تعریف اوس کی

ہے سب آیات میں تعریف اوس کی

[غالب]

تجہ پہ روشن ہے مری چشم اُمید

تجہ سے روشن ہو مری چشم سفید

(یہ شعر مرزا غالب نے قلمزد فرمایا) -

دے رسائی کہ یہ ہو عرش خرام

فہن مہرا کرے ملہم کا کام

[غالب]

نعت

نسبت نعت نجی آئی ہے
خامہ سر گرم جبین سائی ہے (م)

نور حق ' جلوۂ رب ' شانِ الہ
ہے تو بندہ مگر اللہ اللہ (م م)

اک مقام ادنیٰ سا اُس کا قوسین
عرش و کرسی تہِ پا چوں نعلین

اس شعر کو مرزا نے قلمبند فرمایا اور یہ لکھا : —
”یہ شعر دو سبب سے کٹا ایک تو یہ کہ قوسین اور نعلین دونوں
جگہ تثلیم کا ”پے نون“ ہے ؛ یہ تاقیم جایز نہیں - دوسرے یہ کہ عرش
کی ٹوہن ہے“ [غالب]

خالق سے تھا وہ دلفروزِ مراد
”دل افروز“ [غالب]
صبح کے ہونے سے ہے روزِ مراد (م)

ہے یہ روشن کہ جو ہو صبحِ نمود
پرتو مہر سے ہے اوس کا وجود (م)

پہلے سورج سے ستھر ہوتی ہے
اوس کی آمد کی خبر ہوتی ہے (م)

اِس کے بعد یہ شعر تھا مگر قلمزد ہوا :—
 باز چوں شمس کلد جلوہ گری
 بے فروغ است چراغ سحری

خاک تاپاں کی نہو کحل بصر
 نہ کہلے شاهد مطلب یہ نظر
 ”پڑے“ [غالب]

پانوں کی جا سر تعظیم سے یاں
 سر کے بل چلتے ہیں شاعان جہاں
 اِس شعر میں مرزا نے ’پانوں‘ کے آخری ’ن‘ کو گات دیا ہے اور
 لکھا ہے :—

”پانو قافیہ چھانو اور گانو کا ہے آگے اُس کے نون لکھنا غلط ہے مگر
 ہاں بصیغہ جمع یوں لکھا چاہئے : ’پانوں‘ ۱۲ -“ [غالب]

خضر کو خدمت شربت داری
 اور موسیٰ کو عصا برداری
 ”شربت داری لفظ غریب ہے آبداری کا مرادف نہیں ہو سکتا ۱۲“
 [غالب]

طرقوا گو تھی مسیتھا کی زباں
 یسائی یعنی اسمہ احمد تھا بواں

فوسرے مصرعے کے مقابل غالب نے لکھا ہے :—

”تقطوع نادرست“

اور یوں اصلاح کی ہے :—

”آیت امینہ احمد تھا یہاں“ [غالب]

صاحب حسن خدا داد آیا

دیکھ کر جس کو خدا یاد آیا (م)

راہ میں اوس کے ہزاروں فرسنگ

رشتہ صد طور تھا بحر ریڑیہ سنگ

”غیرت طور“ [غالب]

شب معراج فلک سے گذرا

رتبہ جن و ملک سے گذرا

”سرحد ملک ملک“ [غالب]

مدعا تھا کہ بیباں سے نکلا (م)

دل میں بہتھا جو زبان سے نکلا (م)

جگ طہمت کے جو دل سے توتے

چمکے عالم سے جہت کے چھوتے

جگ طہمت کے جو پو سے توتے

داد میں چمکے جہت سے توتے

جلاب صوفی صاحب نے دونوں شعروں کو مرزا کی خدمت میں
بھیجا تھا - مرزا نے پہلے پر صاد کیا اور دوسرے کو قلمزد فرمایا -

درمیاں پردہ آواز نہ تھا
نغمے دلکش تھے مگر ساز نہ تھا (ص)

بشر اس راز سے کیا ماهر ہو
روح الاعظم یہ نہ جب ظاہر ہو
”روح اعظم“ [غالب]

مناجات

صوفی اب وقت ملاجات کا ہے
واسطہ قبلۂ حاجات کا ہے
”سامنا“ [غالب]

حلیۃ شریفہ

فکر کو رتبہ معراج ہے آج
ناطقہ کی شب قدر آج ہے آج (م)

قد اقدس

قد ہر جستہ نہ کوتہ نہ دراز
نخل بے سایہ سراپا اعجاز (ص)

ہمہ تن جلوۂ رعنائی ہے
سر بسر طلعت زیبائی ہے
”عالم زیبائی“ [غالب]

حکایت

نسل سے اوس کی کئی کرسیوں تک

”پشتوں“ [غالب]

ویسی ہی عطر کی آتی تھی مہک

ابروے مقدس

سبز ایک رگ تھی مہمان ابرو

تھی وہ ایک تیر کمان ابرو (م)

چشم مقدس

فہرت طور ہو نامہ مہرا

شجر نور ہو خامہ میورا (م)

گاہ آواز الم نشرح لک

کہ صدائے و رفعا ذکرک (م)

اس مہن جب نعمت کا سردا ہوئے

کہوں نہ اردو یہ معلیٰ ہوئے (م)

موج زن بھر کہ ہے آب حیات

”بھر سے“ [غالب]

خضر خامہ ہے سیاحی ظلمات

دھن مبارک

تھی فراخی مگر انداز کے ساتھ
تھی فراخی عجب انداز کے ساتھ
روح داؤد تھی آواز کے ساتھ

شعر کا پہلا مصرع دو طرح تھا - حضرت غالب نے 'عجب' کا لفظ
قلیدزد فرمایا اور 'مگر' کو دھلے دیا -

سمجھو ہلکام سخن نکتہ شناس

معنی لہے شناس للناس (ص)

شانہ معلیٰ

حق نے دی اون کو شہنشاہی دیں
کی عطا مہر نبوت کی نگین
" سوئپ کو مہر نبوت کا نگین " [غالب]
" نگین اور نگیلہ مذکور ہے مونث نہیں " [غالب]

پاے دل نشین

السلام اے نظر رحمت حق
السلام اے اثر رحمت حق (ص)

ہم ہیں یا گوشہ معزومی ہے

سخت مغرومی ہے مغرومی ہے
" سخت معزومی و مغرومی ہے " [غالب]

(۳۳)

عاصیوں کے جو یہ دولت ہو نصیب

”کو“ [غالب]

ملکہ تکیں نیک تماشا ہو عجیب

نعت جو لکھی ہے اے پاک نبی

معترف ہیں کہ ہوئی بے ادبی

”معترف ہوں“ [غالب]

چند دکھنی پہیلیاں

از محمد نعیم الرحمان - ایم - اے

دکھنی ' یعنی جنوبی ' دکھن (سنسکرت دکشن ' جنوب) سے صفت نسبتی ہے - شمالی ہندوستان میں عموماً ” دکھن “ براعظم ہند کے اُس حصے کے لیے استعمال ہوتا ہے جو طبیعی لحاظ سے ایک جزیرہ نما ہے اور نقشے میں ایک معکوس مثلث کی شکل میں دو نما ہوتا ہے - اس کا ایک زاویہ راس کساری ' ملک ہند کی جنوبی انتہا ' ہے - اس کا قاعدہ شمال میں بلندی چل پہاڑ کے سلسلے ' مغرب میں نربدا اور تاپتی کی اور مشرقی سمت میں مہا ندی اور گوداوری کی وادیوں اور ان کے نشیب سے مل کر پیدا ہوتا ہے ؛ اور اس کے دو ضلع مشرقی گھات اور مغربی گھات ہیں - اہل یرتکال سلطنت بیجا پور کو ” دکھن “ کہتے تھے - بعد میں ' انگریزوں کے متاورے میں اس کا اطلاق اس مرتفع علاقے پر ہونے لگا ' جو نربدا اور کرشنا دریاؤں کے درمیان واقع ہے اور جس میں حیدرآباد (دکن) بھی شامل ہے - [۱]

غرض یہ کہ ” دکھنی “ سے مراد ” جنوبی ہند کی زبان “ ہے ؛ گو اس ملک کے باشندوں کو بھی دکھنی کہا جا سکتا ہے ' اور کہا جاتا ہے - لیکن اس مقام پر اس کی کچھ تشریح کردینا مناسب ' بلکہ ضروری ' معلوم ہوتا ہے ' کہیں کہ متعص زبان یا بولی کے معنی میں بھی اس کے مختلف مفہوم ہیں - مثلاً ' چھوٹا ناگپور کے لوگ اڑیا زبان کو

دکھلی کہتے ہیں ؛ صوبجات متحدہ کے باشندے (بالخصوص یورپ کی طرف) صوبہ متوسط کے محاورے کو دکھلی سے تعبیر کرتے ہیں ؛ جلوہ مغربی پنجاب میں جیہوری بولی کو دکھلی یا دکھلندی کے نام سے یاد کیا جاتا ہے ؛ گجرات میں مرہٹی زبان کو دکھلی کہا جاتا ہے ۔ اسی طرح اس اصطلاح کا اطلاق نہ صرف حیدرآباد دکن کی انٹر آبادی کی بلکہ جنوبی ہند (یعنی دراوڑی قوم کا وطن) جس میں کل احاطہ مدارس کے علاوہ میسور ، تراونکور اور کوچین کی ریاستیں اور کرک کی کمشدری بھی شامل ہے) کے اکثر مسلمانوں کی اُس زبان پر بھی ہوتا ہے ، جو اُردو (یا بقول گریمرسن کے ” ہندستانی “) زبان ہی کی ایک بولی ہے ۔ اور یہی آخری ” دکھلی “ خاص کر وہ بولی کہ جو احاطہ مدارس اور میسور وغیرہ میں مستعمل ہے — وہ دکھلی ہے جس سے اس وقت مجھے بحث ہے ، اور جس کی چلد پہیلیاں ناظرین کے سامنے پیش کرنا میرا مقصد ہے ۔ یہ بولی دکھلی (تہیں تلفظ کے ساتھ [۱]) اور دکلی کے نام سے موسوم ہے ۔ بہر حال ان سب تلفظوں یا ناموں سے مراد ایک ہی بولی ہے ، اور یہ بولی آج بھی جنوبی ہند کے ایک نہایت وسیع رقبے میں بولی اور سمجھی جاتی ہے ۔

دکھلی اپنی عام اور وسیع کھفیات کے لحاظ سے اُردو سے بہت زیادہ مشابہ ہے ۔ البتہ تفصیلی کھفیات میں اُردو کے محاورے اور صرف و نحو کے قواعد میں وہ ضرور اُس سے مختلف ہے ؛ اور یہی سبب ہے کہ اُسے محض ایک بولی کی حیثیت ہی جاتی ہے ، زبان نہیں سمجھا جاتا ۔ مگر گریمرسن اُسے اُردو زبان کی ایک ” مسلمہ صورت “ تسلیم کرکے

[۱] — یعنی کم کے سکوں ، یا تشدید اور زُیر ، یا محض زُیر کے ساتھ ؛ حرف دال پر

ہر صورت میں زُیر ہی بولا جاتا ہے ۔

”ریختہ“ اور ”ہندی“ کی طرح اُس کا ایک وجود تسلیم کرتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اُن تمام ادبیات کو دیکھا جائے، جو نثر اور شعر میں مختلف مضامین پر دکھلی میں پیدا ہو چکی ہیں—عام اس سے کہ وہ کیسی ہی ہوں اور مقابلتاً کیسی ہی کم ہوں—تو گریسن کے اس قول کو تسلیم کرنا پڑتا ہے، اور اسے بھی نہ بھولنا چاہیے کہ گریسن خود اردو کو بھی ”ہندستانی“ کی ایک صورت قرار دیتا ہے، اور وہ صورت بتانا ہے ”جو فارسی خط (یعنی نستعلیق) میں لکھی جاتی ہے“ اور جس کے الفاظ کے ذخیرے میں فارسی (اور عربی) الفاظ بکثرت پائے جاتے ہیں [۱]۔“ - بالکل یہی کیفیت دکھلی کی بھی ہے کہ اُس میں بھی فارسی اور عربی کے الفاظ بکثرت پائے جاتے ہیں، گو یہ صحیح ہے کہ اردو کے مقابلے میں اُن کی تعداد کم ہے۔ دکھلی اور اردو میں فارسی (اور عربی) الفاظ کی اس کمی اور کثرت کا سبب دریافت کر لینا کچھ مشکل امر نہیں ہے؛ کہوں نہ یہ صاف ظاہر ہے کہ شمالی ہندوستان میں اردو کو فارسی سے جس قدر زیادہ اور قریب کا سابقہ رہا ہے، اُنکا دکھلی کو جنوب میں نہیں رہا۔ یہی سبب ہے کہ ہندوستان میں اردو کے دکھلی میں ہندوستانی، یعنی ملکی، زبان کا جزو زیادہ شامل ہے اور فارسی (اور عربی) کا جزو نسبتاً کم ہے۔

اُس موقع پر مناسب معلوم ہوتا ہے کہ کسی قدر تفصیل کے ساتھ یہ بتا دیا جائے کہ بعد کے صفتوں میں دکھلی زبان سے کیا مراد ہے، اور اُس کی نوعیت اور خصوصیات کیا ہیں۔ دکھلی زبان مدراس دکن (یعنی مدراس کا احاطہ، مع ٹرانکوور، مہسور اور کوچین کی ریاستیں، کرگ کی کمشنری اور مالابار کے اُن

مسلمانوں (اور مرہٹہ قوم کے چند فہر برہمن لوگوں) کی بولی ہے ' جو اپنے آپ کو دوسری مسلمان قوموں (مثلاً لہے ، [۱] راوتر ، مرکاہر ، چولہا اور ماہلا [۲]) سے ممتاز کر کے " دکھلی " کہتے ہیں ۔ یہاں اس کی تفصیلی بحث کا موقع نہیں ہے ' لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ " دکھلی " قوم شمالی ہند کے اُن باشندوں اور مرہٹہ قوم کے اُن افراد کی اولاد ہیں جو وقتاً فوقتاً شمالی فوجوں میں اور اُن کے ساتھ اس جنوبی علاقے میں پہنچے اور وہیں آباد ہو گئے ۔ اس کے مختصر سے ثبوت کے لیے غالباً یہ کافی ہوگا کہ ایک طرف تو پٹھان اور ترک قوم کے بہت سے خاندان اب بھی وہاں موجود ہیں ' دوسرے یہ کہ " دکھلی " میں ایسے بہت سے الفاظ اور محاورے آج تک بولے جا رہے ہیں ' جو یا تو خالص مرہٹہ زبان کے ہیں یا اُس سے ماخوذ ہیں ۔ بہر حال یہ ظاہر ہے کہ اس قوم کے معزز آبا و اجداد اپنے ہمراہ شمالی ہند کے اطوار اور آداب کے ساتھ ساتھ زبان بھی لے گئے تھے ' اور یہ بہت بڑا سبب اُس امر کا ہے کہ " دکھلی " لوگوں کی مادری زبان وہی " ہندوستانی " زبان ہے ۔ لیکن یہ کہیں کر ہو سکتا تھا کہ وہ اپنے گرو و پیس کی دراوڑی اقوام اور اُن کی زبان کے اثر سے بالکل محفوظ رہتے ۔ ہر وقت کے تعلقات کا یہ لازمی نتیجہ تھا کہ ان تمام " دکھلی " خاندانوں نے جہاں جہاں اور جس جس دراوڑی قوم کے ساتھ ہو و باہم اختصار کی ' اُن کی بولی اور اُن کے محاورے اور لب و لہجہ نے بھی

[۱]—بلکہ اس سے بہتر اور زیادہ صحیح تلفظ لڑے ہے ۔

[۲]—سچو انگریزی محاورے میں (بگڑ کر) سوہلہ ہو گیا ہے ۔ ماہلا قوم کی زبان ملیالم (یعنی مالا باری) ہے ' جس میں عربی کے الفاظ بکثرت شامل ہیں ' کیوں کہ باپ کی نسبت سے یہ قوم عربی اصل سے ہے ۔ ان کے علاقہ اور غیر دکھلی مسلمان ' جن کا یہاں ذکر ہوا ہے ' تامل (اصل میں تمل) بولتے ہیں ' جو ان کی مادری زبان ہے ۔

اُسی قوم کی زبان کے اثر کو قبول کر لیا - چنانچہ مدراس دکن کے تمام علاقے میں مختلف مقامات پر ”دکھلی“ بولی تامل، تلوگو، ملیالم اور انگریزی زبانوں کے ہمدوش رہ کر اُن کے رنگ میں رنگ گئی ہے اور دکھلی بولنے والے بالکل اپنی خاص ملکی دراوڑی زبان کے لہجے میں گفتگو کرتے ہیں - مگر دکھلی کی خاص شان ہر مقام پر چوں کی توں باقی ہے، اور ہر مقام کا ”دکھلی“ ایک دوسرے کی گفتگو اور محاورے کو خوبی اور آسانی کے ساتھ سمجھ سکتا ہے - اُن چاروں دراوڑی زبانوں میں تامل اور تلوگو کا اثر زیادہ نمایاں ہے، کٹری کا اُن سے کم، اور ملیالم کا قریب قریب برائے نام - یہ اثر خصوصیت کے ساتھ اس رنگ میں جلوہ گر نظر آتا ہے کہ ایسے ”دکھلی“ الفاظ اور محاوروں کی ایک خاصی طویل فہرست اس قسم کی تہار کی جاسکتی ہے، جن کو بالکل دراوڑی (مثلاً تامل یا تلوگو) الفاظ اور محاوروں کا ”اردو“ ترجمہ کہنا چاہیے - اُن ملکی زبانوں کے بعد جس زبان کا اثر دکھلی نے قبول کیا ہے وہ انگریزی ہے - اس میں وہ ہندوستان کی اور تمام زبانوں اور بولیوں کے ساتھ برابر کی شریک ہے - بلکہ یہ ایک حیرت انگیز امر ہے کہ انگریزی زبان اور محاورے کا اثر جس قدر زیادہ خود تامل اور تلوگو پر پڑا ہے، اس سے دکھلی بڑی حد تک محفوظ ہے، حالانکہ یہ بھی اسی صوبے (مدراس) کی ایک زبان ہے جیسے، بہ نسبت ہندوستان کے دوسرے صوبوں کے، انگریز قوم اور اُس کی زبان سے زیادہ طویل تعلق اور سروکار رہا ہے!

یہ تو دکھلی کی خصوصیات کی عام کھنڈت ہے - صرف و نحو کے قواعد کے اعتبار سے دکھلی زبان گو اردو سے پورے طور پر متفق اور متعقد نہیں ہے، لیکن بڑی حد تک اُس سے مشابہ ہے - اس موقع پر بعض

ضروری اختلافات کا بیان نہ صرف دلچسپی کے لحاظ سے، بلکہ اُس خیال سے بھی ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اُن کو سمجھ لہئے سے پہلے اُن کے سمجھنے اور اُن کی خوبیوں کی داد دہلے میں بہت کچھ مدد ملے گی۔ سر چارچ گریسن نے اپنی معرکہ‌الرا کتاب "لنگوا اسٹک سروے آف انڈیا" (جلد ۹) میں دکھلی زبان اور اُس کی خصوصیات سے بہت اچھی اور مفید بحث کی ہے۔ لیکن اُس تمام بحث کے مطالعے میں یہ خیال رکھنا چاہئے کہ گریسن نے دکھلی کے متعلق جو کچھ لکھا ہے، اُس کا ہر ہر حرف لازمی طور پر مدراسی دکھلی کے لیے درست نہیں ہے اور نہ اُس پر پوری طرح اس کا اطلاق ہوتا ہے۔ لہذا یہ ضروری ہے کہ مدراسی دکھلی اور دوسری دکھلی بولیوں میں نہایت احتیاط سے تمیز کی جائے۔

اردو اور دکھلی میں اسموں کی جمع بنانے کے قاعدے میں بڑا فرق یہ ہے کہ دکھلی میں ہر اسم کی جمع بنانے کے لیے (عام اُس سے کہ وہ اسم کسی اور زبان سے آکر دکھلی میں شامل ہوگیا ہو، عام اس سے کہ وہ اسم مذکر ہو یا مؤنث) اُس کے آخر میں "اں" (الف اور نون فتنہ) لگا دیتے ہیں؛ حالانکہ اردو میں مذکر اور مؤنث اسموں کی جمع مختلف صورتوں سے آتی ہے۔ اردو کی جمع حروف جار کے عمل سے اپنی صورت بدل دیتی ہے، مگر دکھلی میں ایک ہی صورت قائم رہتی ہے۔ علاوہ اُس کے اردو میں اسم، جمع کی صورت میں بھی، اپنی جنس (یعنی تذکرہ یا تائید کی صفت) کو قائم رکھتا ہے، مگر دکھلی میں ہر اسم، عام اُس سے کہ واحد صورت میں مذکر ہو یا مؤنث، جمع کی صورت میں آکر مذکر ہو جاتا ہے: [۱] مثلاً "مورتیں گئیں"

[۱]—یہ ایک دلچسپ امر ہے کہ مرہی زبان میں، اُس کے پانک پرکس، یہ

قاعدہ ہے کہ ہر جمع جس کے لحاظ سے مؤنث تصور ہوتی ہے (کل جمع مؤنث)۔

کو دکھائی دے " ہورتاں گئے " اور " کتابیں دکھی تھیں " کو " کتابیں
دکھے تھیں " کہا جائے گا - جمع کے اس قاعدے سے اعزازی جمع بھی مستثنیٰ
نہیں ہے : " والدہ صاحبہ آئے تھیں " اور " بیگم صاحبہ گئے " کہا جائے گا
نہ کہ " آئی تھیں " یا " گئیں " -

ضمائر نفسی کے لئے جہاں اردو میں اپنا ، اپنے اور اپنی غائب ،
مشاطلب اور متکلم تینوں صیغوں میں اُس کا اور اُن کا ، تمہارا ، تمہارا ،
میرا اور ہمارا کی جگہ استعمال ہوتے ہیں ، دکھائی میں اپنا ، اپنے
اور اپنی محض تمہارا ، تمہارے اور تمہاری (صحیح دکھائی ، تمہارا ،
تمہارے ، تمہاری) کی جگہ استعمال ہوتے ہیں ، مثلاً : " تمہیں اپنا کام
دیکھو " (تم اپنا کام کرو) " اپنی بات نیاری " (تمہاری بات اور ہے)
اور " اپنے گاؤں میں کتے گھراں " (تمہارے گاؤں میں تعلقے گھر ہیں ؟) -
لیکن ان سب فقروں میں اپنا ، اپنے اور اپنی کی جگہ " تمہارا ، تمہارے اور
تمہاری " کہنا بھی بالکل صحیح ہوگا - باقی سب حالتوں میں
بدستور " اُس ، اُن (کا ، کے ، کی) ؛ تیرا ، تیرے ، تیری ؛ میرا ،
میرے ، میری ؛ ہمارا ، ہمارے ، ہماری " ہی استعمال ہوتا ہے -

ایک اور بڑا اور واضح فرق اردو اور دکھائی میں علامت فاعلی (نے)
کے استعمال میں نظر آتا ہے - دکھائی میں یہ علامت کسی فعل کے
ساتھ استعمال نہیں ہوتی ، حالانکہ اردو میں سوا چلند خاص افعال کے
ہر متعدی فعل کے ساتھ اُس کا استعمال ضروری ہے - قدیم اردو میں " نے " استعمال
نہیں ہوتا تھا ؛ دکھائی نہایت وضعی کے ساتھ اُس قدیم
طرز عمل پر اب تک کار بند ہے - اس میں شک نہیں کہ دکھائی کے شاعر
اور نثر نگار کہیں کہیں " نے " استعمال کر جاتے ہیں ؛ لیکن یہ استعمال

زیادہ تر (اردو کے لحاظ سے) بے محل اور بھڑا ہوتا ہے ، مثلاً وہ یوں کہیں گے کہ ” اُس نے کہی “ (= اس عورت نے کہا) یا ” لوتے نے لاؤ “ (= لوتلا لاؤ) ! مثال کے طور پر نواب غلام غوث خان بہادر (متوفی سنہ ۱۲۷۲ ہجری) المتخلص بہ ” اعظم “ نواب کرناتک و مدراس کے اشعار ملاحظہ ہوں - [۱] یا تو وہ یوں فرماتے ہیں کہ :—

عشق میں یار کے دل اپنا لٹا کر دیکھا
خرب اس شمع کو میں نے بھی جلا کر دیکھا
اور یا اُسی فزل میں یوں بھی فرماتے ہیں کہ :—
سلسلہ برق کو پہنچا ہے دل سوزاں سے
دفتر داغ کے میں نے جو اُٹھا کر دیکھا
ایک قطرے کو مرے اشک کے پہنچا نہ کبھی
تو نے اے ابر کئی سیل بہا کر دیکھا
ایک اور جگہ ہے کہ :—

کیا ادا احساں زباں اس تھر مڑاں کا کرے
مارے دم ہے دل نے جس کے عہد میں منصور کا
افسر اورنگ آبادی کا قول [۲] ہے کہ :—
بے ہوش دیکھ یار نے افسر کو کہ اُٹھا
اس ناتواں کے چہرے پہ چہرہ کو گلاب کو

اس ” نے “ کے نہ ہونے کا لازمی طور پر یہ نتیجہ ہوا کہ دکھلی فقرے میں فعل ، عدد اور جلس کے لحاظ سے ، ہمیشہ اپنے فاعل کی پہروی

[۱]—” دکن میں اردو “ از نصیر الدین ہاشمی ، صفحہ ۵۹ ، ۶۰ -

[۲]—ایضاً ، صفحہ ۱۰۸ -

کرتا ہے ، عام اس سے کہ معمول عدد اور جنس کے اعتبار سے کچھ ہی ہو ، مثلاً : ” میں کتاب پڑھا (مرد) یا پڑھی (عورت) “ اور ” میں انار کھایا (مرد) یا کھائی (عورت) “ -

قدیم دکنی کا [۱] ” ہور “ (اردو ، ہندی ” اور “) آج کل بہت ہی کم استعمال ہوتا ہے - اس کی جگہ اب ” بھی “ [۲] بولا جاتا ہے ، جیسے : ” میں بھی تمہیں “ (میں اور تم) - اس ” بھی “ سے ایک اور کام یہ لیا جاتا ہے کہ اسے اسم عدد کے آخر میں بڑھا کر تاکید اور تفصیص کے معنی پیدا کرتے ہیں ، جیسے : دو بھی (دونوں) ، چار بھی (چاروں) اور آٹھ بھی (آٹھوں) وغیرہ -

اسمائے اعداد میں دکنی اس امر میں اردو سے مستعار ہے کہ گو اس نے بیس تک کے عدد کے لئے وہی نام باقی رکھے ہوں جو اردو اور ہندی میں رائج ہوں ، مگر اس کے بعد سوا بیس ، چالیس ، پچاس ، ساٹھ ، سو کے ، باقی درمیانی عددوں کے لئے بیس پو ایک ، [۳] بیس پو دو ، بیس پو تین ، بیس پو چار بیس پو نو ، اور اسی طرح ہر ایک دہائی کے درمیان میں ، استعمال کرتے ہوں ، اور اس میں شک نہیں

[۱]—شاعر مجرئی صفحہ ۱۱۴ ہجری میں لکھتا ہے :

جتا حد ہے سو خدا کوں چ ہے * ثنا ہور صف بھی اسی کوں چ ہے
زباں ہور نظر دونوں مل بار ہو * چلے ہیں تماشے کو اک تھار ہو
(نصیرالدین ہاشمی کی ” دکن میں اردو “ صفحہ ۵۲) - اس کے علاوہ اور بیس سی مثالیں دی جاسکتی ہیں -

[۲]—اس لفظ کا ٹھیکہ دکنی تلفظ (اور بہت سے ہائے مقلوبہ کے الفاظ کی طرح) ” ہی “ ہے ، اور ” تو “ (راو مجہول) ” بھی “ کے ساتھ مل کر بجاتے ” تو بھی “ کے معنی ” تہی “ کی مظنیف صورت اختیار کرتا ہے ، جیسے : ” کیا تہی کر لیو “ (جو کچھ چاہو کر لو) -

[۳]—زیادہ سنجیدہ طور پر بجاتے ہو کے پر استعمال ہوتا ہے -

کہ اس قدیم سادگی نے ان ہندسوں اور عددوں کے کہلے اور سلے والوں کے لیے جو آسانی بہم پہنچائی ہے وہ اردو اور ہندی کے ناموں میں ہو گئے نہیں ہے ۔

لفظ ”ہیں“ کا دکھلی تلفظ ”ہیں“ (یا معروف ہے) ہے ۔ یہ لفظ جب ماضی قریب اور ماضی معطوفہ کے جمع کے صیغے میں آتا ہے تو اسی تلفظ سے آتا ہے ، جیسے : آئے ہیں ، آکر (یا آکر) ہیں ، وغیرہ ؛ لیکن فعل حال کے جمع کے صیغے میں اس کی گرجاتی ہے اور محض نون غنہ اپنے قبل کی ماقبل آخر ”ت“ سے مل کر ادا ہوتا ہے ، اور ت پر زبر ہوا جاتا ہے ، جیسے : جاتیں (= جاتے ہیں) ، آتیں (= آتے ہیں) وغیرہ ۔ اسی طرح ”ہے“ کی بھی (فعل حال میں) گرجاتی ہے ۔ نتیجتاً یہ ہے کہ جانا ہے ، آتا ہے (وغیرہ) کا تلفظ کچھ اس طرح ہوتا ہے کہ جس میں ت کی حرکت کو نہ تو محض زبر کہا جاسکتا ہے ، نہ الف ۔ تحریر میں اسے ناقص طور پر ”جاتے (جانا ہے) اور آتے (آتا ہے)“ سے ادا کیا جاسکتا ہے ؛ لیکن حقیقت یہ ہے کہ بغیر سنے پوری طرح سمجھ میں نہیں آسکتا ۔ اس وقت ”ہیں“ کا ذکر ہو رہا تھا ۔ اس لفظ کے اس دکھلی تلفظ سے ہی ظاہر ہے کہ جس حالت میں یہ لفظ اکولا ہی استعمال کیا جائے ، تو نہ صرف یہ کہ اس کا تلفظ نہایت ہی مشکل ہے ، کہوں کہ بولنے والے کو ہی کے بعد صرف نون غنہ کا اظہار کرنا پڑتا ہے ، بلکہ سنے والے کو بھی پوری طرح فائدہ نہیں ہوتا ۔ نتیجتاً یہ ہوتا ہے کہ ایسے موقع پر ”ہیں“ کی جگہ ”ہے“ کہنا پڑتا ہے ۔ یہ کیفیت ایک مثال سے بآسانی واضح ہو جائیگی : مثلاً ”صاحب گھر میں ہیں کیا ؟“ (کہا صاحب گھر میں ہیں ؟) کے جواب میں اگر صرف ”ہیں“ کہنا مقصود ہو ، تو دکھلی میں ”ہیں“ کی جگہ ”ہے“ کہا جائے گا ۔ اس طرح

تلفظ کے صوب اور سماعت کی تکلیف کی وجہ سے بجائے جمع کے واحد کا صیغہ استعمال کرنا پڑتا ہے ، مگر ایسے موقع پر ”ہے“ کے معنی ”ہوں“ (جمع) کے ہی ہوتے ہیں ۔

بعض الفاظ یا مرکبات کو مخفف کر کے بولنا دنیا کی تمام زبانوں میں رائج ہے ۔ مدراس دکن کی زبانوں میں یہ خصوصیت جس کثرت اور شدت سے تامل زبان میں پائی جاتی ہے اُس کی باقی تین بہنوں میں کم ہے ۔ جو لوگ تامل سے واقف ہیں وہ خوب جانتے ہیں کہ اُس زبان کے الفاظ کی تحریری اور تقریری صورت میں کتنا کچھ فرق پایا جاتا ہے ۔ دکھنی بھی اس خصوصیت سے مستثنیٰ نہیں ہے ۔ لیکن اُس کے تمام مخفف الفاظ میں سب سے زیادہ دلچسپ ، معنی خیز اور نہایت کثرت سے استعمال ہونے والے الفاظ کتا (= کہتا) ، کتے (= کہتے) ، کہتے ہیں) ، کتو (= کہہ تو) اور ککو (= کر کو یعنی کر کے) ہیں ۔ ان سب میں اصل صورت میں ء اور د کی تخفیف ہوئی ہے ۔ اسی طرح جب لفظ کے آخر میں ٹی ہو اور اُس سے پہلے الف ہو تو وہ الف مخفف ہو کر محض زہر ، یا الف اور زہر کے ہون ہون ، کی صورت اختیار کر لیتا ہے ‘ جیسے : چوڑی (= چوڑی ، یعنی چوڑائی ۔ فعل یا اسم) ، کوڑی (= کوڑائی ، یعنی کوڑائی) وغیرہ ۔ اسی میں فعل حال کے الف اور و کے اُس تلفظ کو بھی شامل کر لینا چاہیے جس کا ذکر ابھی اوپر کیا گیا ہے ۔

اردو کا حرف تخصیص ”ہی“ دکھنی میں محض ایک ساکن چ کی صورت میں نظر آتا ہے ۔ یہ ساکن چ اسم ، ضمیر ، اسم عدد ، اور فعل کے آخر میں لگا دی جاتی ہے ، جیسا کہ ذیل کی مثالوں سے واضح ہوگا :-

(۱) — اسموں کی مثالوں : کافذ چ ، کھانا چ ، حسیلچ ، آدمہانچ

(= کافذ ہی ، کھانا ہی ، حسیل ہی ، آدمی (جمع) ہی) -

(ب) — مسہریں ہیں آتی ہیں : دوچ (= وہ ہی ، فیر جاندار کے

لئے) ، اُنہلچ (وہ انسان ، واحد مرد یا عورت) ہی)

اُنونچ (وہ انسان ، جمع مرد یا عورت) ہی) ، توچ

(توہی) ، تیلچ (تم ہی) ، مہلچ (میں ہی) ، مہلچ

(ہم ہی) -

(ج) — اسماء اعداد کی مثالوں : ایکچ ، دوچ ، آتچ ، سوچ

(= ایک ہی ، دو ہی ، آٹھ ہی ، سو ہی) وغیرہ -

(د) — افعال کی تخصیص کی مثالیں یہ ہیں : جانا چ نہیں

(جانا ہی نہیں) ، ماریاچ تھا (مارا ہی تھا) - عموماً ان

ہی افعال کے ساتھ اس تخصیصی چ کا استعمال ہوتا ہے -

اسی طرح ”کا“ کے ، کی“ کو (واو معروف سے) ، میں“ سے ، تلک

(واضح ہو کہ دکھلی میں لفظ تلک اب بھی متروک نہیں ہے) ، پر

(جس کی دکھلی صورت ”پو“ ہے) ، والا“ کے آخر میں بھی یہ چ آتی

ہے - اسی طرح یار اور واں (یہاں ، وہاں) کے آخر میں بھی آتی ہے -

مرکب صورت میں یہ سب الفاظ ”کچ“ ، کوچ“ ، مہلچ“ ، پوچ“ ، والچ“

پانچ“ (یعنی.....ہی“ کا“ ہی کو“ میں ہی“ ہی پر“ والہی“ یہیں)

وغیرہ ہوجاتے ہیں -

دکھلی زبان کی ایک اور نمایاں اور دلچسپ خصوصیت یہ ہے کہ

اُس میں بہت سے الفاظ میں خفیف حرکت کو اشباعی صورت میں اور

اشباعی حرکت کو خفیف صورت میں بولا جاتا ہے ، مثلاً : عربی لفظ حصر دکھلی میں "ہاسر" اور عروس "آرس اور آرز" ہو گیا ؛ اور انگریزی لفظ سلائس (slice) محض "سلس" رہ گیا ہے !

حروف ہجا کے تلفظ کے لحاظ سے دکھلی اس امر میں اردو سے بالکل مشابہ ہے کہ اُس میں ث ، س اور ص بالکل س کی طرح ؛ ت اور ط محض ت کی طرح ؛ ذ ، ز ، ض ، ظ سب کو ز کی طرح ؛ ع کو حمزہ (یا الف [۱]) کی شکل میں ؛ اور ح کو ہ کی طرح ادا کیا جاتا ہے ۔ لیکن ق کے تلفظ میں یہ فرق ہے کہ (عربی کے اچھے عالموں کے سوا) عموماً سب لوگ اُسے ح کی طرح ادا کرتے ہیں ۔ حروف کے ناموں میں تمیز کرنے کے لئے انہوں نے یہ قابل تعریف طریقہ اختیار کر رکھا ہے کہ ح کو "ہ" (ہ کے زبر سے) اور ہ کو "ھ" (یابی مجہول سے) کہتے ہیں ؛ اسی طرح خ کو "خ" اور ق کو "خاف" کہتے ہیں ۔

دکھلی زبان کے افعال میں سب سے زیادہ نمایاں حیثیت ماضی مطلق کی ہے ، جس کے آخری الف سے پہلے ی کا آنا ضروری ہوتا ہے ، مثلاً : کرتا سے کیا اور کریا دونوں ہیں ؛ بولتا سے بولھا ، رکھتا سے رکھھا ، کھولتا سے کھولھا ، ہنسنا سے ہسھا ، وغیرہ ماضی مطلق کی صورتوں میں ۔ لیکن الف سے قبل کی اس ی کا تلفظ دکھلی اور پنجابی کے لئے مخصوص ہے ۔ اس کی نوعیت کچھ ایسی ہے کہ نہ وہ صاف طور پر ی معلوم ہوتی ہے ، نہ محض الف ؛ بلکہ کچھ اُس طرح پر ہے کہ

[۱]—میں نے یہاں الف اہل اردو کے مزموعہ مفہوم میں استعمال کیا ہے ، حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ خود عربی میں الف محض فتحہ (زیر) کی اشباعی کیفیت کا نام ہے ، جس کے اظہار کے لئے اسے تصریر میں استعمال کیا جاتا ہے ۔ اس لحاظ سے الف حرف ہو گیا ہے ، رزنہ وہ محض ایک حرکت ہے ۔

اس ی سے قبل کے حرف کو ایک خاص انداز سے ہلکا سا جھٹکا دیا جاتا ہے ، جس سے ی کی ایک خفیف سی شان پیدا ہو جاتی ہے ۔ البتہ آہستگی یا توقف اور تامل کے ساتھ بولتے ہوئے یہ ی کسی قدر نمایاں ہو جاتی ہے ۔ شعر میں جب ماضی مطابق آتا ہے ، تب بھی اس کا یہی معمولی تلفظ ہوتا ہے ۔ بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس ی کے سبب سے مصرعے کی بکتر میں فرق پڑ رہا ہے یا سکتہ واقع ہو رہا ہے ؛ لیکن صحیح دکھنی تلفظ کیا جائے تو عموماً یہ کیفیت نہیں پیدا ہوتی ۔ میں نے عموماً اس لیے کہا کہ دکھنی شاعر عموماً اس امر کی زیادہ پروا نہیں کرتا کہ اُس کا مصرعہ بکتر کے لحاظ سے پورا اُترتا ہے یا نہیں ۔ مصرعوں کا بڑا یا چھوٹا ہو جانا یا اُس میں سکتہ پڑنا ایسے امور ہیں جن کو دکھنی شعرا کے ہاں کچھ زیادہ اہمیت حاصل نہیں ہے ۔ گو یوں کہنا چاہیے کہ اس لحاظ سے دکھنی شاعر عربی طرز کی پیروی کرتا ہے ، جہاں ایک ہی شعر کے دو مصرعوں کی بکتروں میں خفیف سا زحافی فرق قابل اعتراض نہیں خیال کیا جاتا ۔ اردو اور فارسی کا شاعر اس تسامح کو نہایت تکلیف سے برداشت کرتا ہے ، وہ دکھنی اور عربی شاعر سے زیادہ تلگد دل اور ہتھیل ہے ۔ خیر ، یہ تو محض ایک جملہ معترضہ تھا ، حقیقت یہ ہے کہ الف سے قبل کی ی کا ایسا تلفظ ہر موقع پر اسی طرح ادا ہوتا ہے ، اور سلسلہ کت کی اسی قسم کی ی سے بہت کچھ مشابہت رکھتا ہے ۔ مثال کے لیے دکھنی شاعر غوامی [۱] کے دو شعر پیش کرتا ہوں :

سدا کسب مہرا سو اخلاص کر

توے خاص بلدیایں میں منج خاص کر

(اس مہن بلدیاں جمع ھے بلندہ کی : اور منج = منجہ) -

جو توفیق پاکر جو بولیا تمام
مبارک گھڑی مہن کیا مہن تمام

آج کل کے دکھنی شاعر عموماً اس خالص دکھنی ماضی مطلق اور دکھنی جمعوں سے احتراز کرتے ھیں - بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ اب انھوں نے اپنے خاص متعارف میں شعر کہنا ترک کرکے اردو کو اپنے اظہار خيال کے لئے اختیار کرلیا ھے - اور اس میں شک نہیں کہ اس سعی میں وہ بہت کچھ کامیاب ہو رہے ھیں - البتہ چھوٹے طبقے کے شاعر (یا متشاعر) عام مذاق کی جو چیزیں تصنیف کرتے ھیں ، وہ اب بھی دکھنی متعارف ہی میں ہوتی ھیں - مگر ایسی تصنیفات کم ہوتی ھیں -

یہ ھے مختصر تفصیل ان چند خصوصیات کی جو دکھنی میں ناسیاں طور پر نظر آتی ھیں - چوں کہ اس مختصر لمبید میں زیادہ تفصیل کی گنجائش نہیں ھے ، اس لئے اسی پر اکتما کرنا مناسب ھے ؛ ان پہیلیوں کے مطالعے سے دکھنی کے الفاظ اور معانی کی اور خصوصیات بھی واضح ہو جائیں گی - اس باب میں منجہ صرف ایک اور خصوصیت بیان کر رہی ھے ، جس کے بغیر یہ اجمال بھی غہر مکمل رہ جائے گا ، اور وہ دکھنی کی گفتگو اور بول چال کے عام لہجے اور طرز ادا کے متعلق ھے -

دکھنی بول چال اور لہجے کی ایک خصوصیت یہ ھے کہ اُس میں ایک راگ کی سی کیفیت ہوتی ھے - یہی کیفیت اہل بہار کی گفتگو میں بھی ھے ، اور یہ نسبت دکھنی کے زیادہ لطیف ھے - جیسا کہ ہر

زبان کے لئے یہ عام قاعدہ ہے ' دکھلی بولنے والیں مہوں دورتوں کی زبان زیادہ صحیح ' لوچ دار اور پر ترنم ہوتی ہے - بعض بعض جگہ دکھلی لہجہ بہار کے لہجے سے مل جاتا ہے ' مگر عموماً اُس سے جدا ہے - آواز کا یہ آثار چوہاڑ ' گلے کا یہ استعمال کچھ دکھاہوں ہی کے لئے خاص ہے - اس کا اظہار تحریر میں مشکل ہے ' یہ صرف سلیے سے تعلق رکھتا ہے - مختصر سی گفتگو میں تو اس کا امکان زیادہ نہیں ہے ' لیکن اگر کسی دکھلی سے کافی عرصے تک (خواہ ایک ہی وقت میں ہو) گفتگو کی جائے ' تو ایک اور خصوصیت یہ نظر آتی ہے ' کہ ان کے ہاں چند خاص خاص الفاظ اور جملے ہیں جو بار بار " تکیہ کلام " کی طرح دہرائے جاتے ہیں - یہ " تکیہ کلام " محض شخصی اور فردی نہیں ' کل قوم کی تقریر میں پائے جاتے ہیں ' اور اس میں شک نہیں کہ یہ دکھلی زبان کی حقیقی خصوصیات میں شامل ہیں - ایسے لفظوں اور جملوں کی ایک خاصی اچھی فہرست پیش کی جا سکتی ہے - ان میں سے اکثر یہ ہیں :—

" سو ! کیا ! کیا کتو (= کیا کہے تو ! یعنی ' مہری مراد یہ ہے کہ) ؛ مالوم ؟ (= معلوم ؛ معلوم ہے ؟ ' سمجھ ؟) ؛ دھگر (اس میں دھ بالکل اُسی طرح مضطرب ہے جیسے اچھا میں چہ ' یا پھر میں پو — دکھلی " وہ کو " = تب ' پھر) ؛ ککو (= دکھلی " کر کو " = کر کے) ؛ ککو بول کو (= ایسا کہ کے ' کر کے — ایسا سوچئے ' سمجھئے یا کرنے کے بعد یا ایسا سمجھتے ہوئے) ؛ ہے نا (= ہے نہ — چون کہ یہ بات اس طرح پر یا یوں ہے ' ایسا ہوتے ہوئے ' ایسی صورت یا حالت میں) ؛ ہاد ہے نا (= بعد ہے نا — اس کے بعد ' پھر ' پھر کہا ہوا ' پھر ہے ہوا کہ) ؛ ہوگا (= ہو گیا — خبر یہ تو ہوا ' یہاں تک

تو یہ ہوا) ؛ کہا بولے تو (= یعنی ' سمجھے ' میرا مطلب یہ ہے کہ) ،
 وفیرہ - یہ الفاظ اور جملے وہ ہیں جو ' جیسا کہ ابھی عرض کیا گیا ،
 عموماً ہر دکھلی میں گفتگو کرنے والے کی بات چیت میں سنے جاتے ہیں ،
 ان کے علاوہ شخصی " تکیہ کلام " کا تو ہر شخص معجز ہے اور اُس کا
 احاطہ نا ممکن - لیکن عجیب تر امر یہ ہے کہ یہ سب الفاظ وفیرہ اُس
 قدر شد و مد اور ایسی کثرت کے ساتھ استعمال ہوتے ہیں ، اور ان کی
 وجہ سے تقریر ایسی غیر ضروری طور پر طویل ہو جاتی ہے کہ غیر دکھلی
 سنے والا تھوڑی ہی دیر میں عاجز ہونے لگتا ہے - ایک چھوٹی سی بات ،
 جو بمشکل تھوڑی مدت میں ادا ہو سکتی ہے ، ایک ٹھیکہ دکھلی بولنے
 والے کے منہ میں پہنچ کر ضرور کم سے کم دس مدت میں ادا ہوتی ہے -
 وہ بولتے بولتے بار بار کچھ تامل کرتا ہے ، اور ان الفاظ میں سے کسی سے
 (حسب موقع) مدد لے کر پھر آگے بڑھتا ہے ، اور اس طرح ایک ٹھکا دیلے
 والے طول سے کام لہنے کے بعد کہیں اپنی تقریر ختم کرتا ہے - اُس کی
 تقریر سننے کے دوران میں سننے والے کو کچھ ایسا متحسوس ہوا کرتا ہے
 کہ بولنے والے کے پاس اپنے خیال کے اظہار کے لیے کافی اور مناسب الفاظ
 نہیں ہیں ، اور وہ اُن کو تلاش کر کے استعمال کرنے کے لیے بار بار چند
 سیکنڈ کے لیے ان تکھ کلامی لفظوں سے مدد لینے پر مجبور ہو جاتا ہے -
 جہاں تک میں اس عجیب و غریب امر پر غور کر سکا ، اور جہاں تک میں
 نے اُس کا اندازہ کیا ، مجھے یہی معلوم ہوا کہ دکھلی زبان میں الفاظ کی
 تعداد واقعی محدود اور ہر قسم کی ضروریات کے لیے نا کافی ہے - یہ کہنا
 تو کسی طرح صحیح نہیں معلوم ہوتا کہ دکھلی زبان میں الفاظ ہمیشہ
 سے ناکافی تھے ، کہیں کہ قدیم دکھلی شاعروں اور نثر نگار مصنفوں کی
 تحریریں دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ لوگ قریب قریب ہر نوع کے

خیال کے اظہار کی قوت رکھتے تھے - لیکن اب یہ حال ہے کہ دکھلی بولنے والوں میں ایسے افراد روز بروز کم ہوتے جا رہے ہیں جو ”عادل نظر بلند“ اور ”عالم پناہ“ جیسے مقبول عام دکھلی قصوں کی زبان کو پوری طرح سمجھ سکیں - البتہ پرانے بوزے اور بوزعیاں، جو اب تک موجود ہیں، اور کم سواد یا جاہل لوگ ضرور ان پرانے مکھڑوں اور الفاظ سے آشنا ہیں اور ان مظلوم قصوں کو (بہ نسبت تعلیم یافتہ لوگوں کے) زیادہ آسانی اور خوبی سے سمجھ سکتے ہیں - یہی سبب ہے کہ یہ قصے زیادہ تر ایسے ہی کم سواد لوگوں اور عورتوں میں زیادہ مقبول ہیں، اور نہایت شوق و ذوق سے پڑھے جاتے ہیں -

اس کے دو ہی سبب ہو سکتے ہیں : ایک تو یہ کہ ادھر ایک صدی یا اس سے کچھ ہی زائد سے مدراس دکن میں فارسی کا زیادہ دور دورہ رہا - انگریزوں کی آمد کے وقت اُسی کا زیادہ زور تھا، اور لکھے پڑھے لوگ عموماً دکھلی کی طرف راغب نہ تھے؛ دوسرے یہ کہ خود دکھلی بولنے اور لکھنے والے اُس کی طرف سے ایسے بے غرض اور لاپرواہ سے ہو گئے، اور اب بھی ہوں، اور دوسری زبانوں (بالخصوص اردو) اور اُن کے مکھڑے کے استعمال میں مصروف اور غرق ہو کر اپنی زبان اور اپنے مکھڑے کی پرداخت سے ایسے غافل ہیں کہ بولتے وقت اُن کو الفاظ تلاش کرنے کی ضرورت لاحق ہوتی ہے - اور اس ضرورت کو وہ اس طرح دفع کرتے ہیں کہ اپنی گفتگو کے درمیان میں ان مذکور لفظوں اور جملوں کو بار بار استعمال کر کے تقریر کا سلسلہ جاری رکھتے ہیں - ادھر جب سے حیدرآباد دکن میں عثمانیہ یونیورسٹی قائم ہوئی ہے، اور اُس نے اردو زبان کو اپنے نصاب تعلیم کے لئے واحد ذریعہ قرار دے دیا ہے، اس نے نہ صرف ممالک محروسہ سرکار نظام میں بلکہ مدراس دکن کے دکھلیوں میں بھی اردو کی ایک نئی

روح پھونک دی ہے ؛ اور یہ روح ہر دکھلی کی تقریر اور تصریر میں کار فرما نظر آ رہی ہے ۔ یہ ناممکن ہے کہ اس نئی روح اور اُس کی کیفیت سے ہر تعلیم یافتہ دکھلی متاثر نہ ہو ۔ اور اس کا ایک بدیہی نتیجہ یہ بھی ہے کہ ” دکھلی “ مکاروہ اب نہایت سرعت کے ساتھ اپنی زندگی کے دن ختم کرے اور بالآخر اپنا چرلا بدل کر وہی شکل اختیار کرے جو یہ جدید رو اُسے اختیار کرنے پر مجبور کرے ۔ ایسی صورت میں یہ امر نہایت ضروری ہے کہ اس قدیم زبان کے آثار کو ایک مستقل اور پیہم کوشش کے ذریعہ کم از کم کتابوں کے اوراق ہی میں محفوظ کر دیا جائے ۔ جامع عثمانیہ کے ہونہار طلبہ انہوں نے یہ کام نہایت جوش اور خوش اسلوبی سے شروع کر دیا ہے ؛ اور اس میں شک نہیں کہ وہ اپنی تصریروں سے اپنے ملک اور اپنی قدیمی زبان کی بہت بڑی خدمت کر رہے ہیں ۔ ان کی نگاہ لطف سے مدراس دکھلی بالکل محروم تو نہیں ہے ؛ لیکن حق یہ ہے کہ انہوں نے اس طرف اب تک کافی توجہ نہیں کی ہے ۔ اصل یہ ہے کہ یہ کام خود مدراس دکن کے نوجوانوں کا ہے ؛ اور آثار ایسے ہیں کہ وہ بہت جلد اس طرف متوجہ ہونگے ۔

ہر قوم کی ہستی کا احساس کرنے اور اُس کی زندگی کی کھینچوں کو سمجھنے میں اس کی تاریخ کے علاوہ اُس کی روایات ، اُس کی زبان ، اُس کے قصے اور گیت ، اُس کی کہاوتیں ، مثلیں اور پہیلیاں بھی بہت کچھ مدد دیتی ہیں ۔ آئندہ صفحات میں دکھلی زبان کی پہیلیوں کا ایک مجموعہ پیش کیا جاتا ہے ، جس سے دکھلی قوم اور اُس کی زبان پر خاصی روشنی پڑتی ہے ۔

دکھلی میں پہیلی کو ” مسلا “ (عربی : مسئلہ) کہتے ہیں ؛ اور اُس کی جمع مسئلے آتی ہے ۔ دنیا کی اور سب زبانوں کی طرح دکھلی مسئلے

بھی بالکل سادہ اور روز مرہ متعارف مہوں ہیں ۔ یہ اُن بڑی ہوشیاروں کی زبان ہے ، جو ہر روز شب کو سوئے سے پہلے اپنے پوتا پوتیوں اور نواسا نواسیوں کے ایک جھرمٹ مہوں بچتے کر پہنچا لیاں کہا کرتی ہیں اور اس طرح نہ صرف اُن کے لئے ایک دلچسپی کا سامان فراہم کر کے وقت کو ہلسی خوشی میں گزارتی ہیں بلکہ ان کی عقل و دانش بھی بڑھاتی ہیں ؛ اور وہ معصوم اُن پہنچا لیاں کو بوجھلے مہوں ایک دوسرے سے سبقت لے جانے کے لئے جلدی جلدی اور نہایت جوش اور وثرق کے ساتھ جواب دیتے اور آپس مہوں جھگڑتے جاتے ہیں ۔ یہ صحیح ہے کہ اُن پہنچا لیاں کی زبان اور متعارف ایسا چست اور منجھا ہوا نہیں ہے جیسا کہ اُردو کی پہنچا لیاں کا ہوتا ہے ۔ کہا جاسکتا ہے کہ اس قسم کا مقابلہ ہی کہوں کہا جائے ؛ ہر ایک زبان کی اپنی اپنی خصوصیات ہیں ، جو اُس کے ساتھ وابستہ ہوتی ہیں ، اور انہیں خصوصیات کے لحاظ سے یہ مطالعہ ہونا چاہیے ۔ یہ کہنا بے جا تو نہیں ہے ، لیکن اُن پہنچا لیاں کے مطالعہ سے ضرور اس امر کا احساس ہوتا ہے کہ یہ بالکل ممکن تھا کہ اُن کی زبان اس سے زیادہ چست اور مربوط ہوتی ۔ پہنچا لیاں کی عام شان اُن دکھلی مسلیں مہوں بھی پائی جاتی ہے کہ ان مہوں اکثر قافیہ سے کام لیا گیا ہے ۔ لیکن اُس مہوں بھی اُسی شکلیت کا موقع باقی ہے کہ جا بجا اس قافیہ پیمائی مہوں بہت کچھ ڈھیل ہے ، چستی کی کمی ہے ۔ توڑیہ اور ذومعلی الفاظ کا استعمال بھی موجود ہے ، لیکن زیادہ نہیں ہے ۔ اس کا یہ سبب نہ سمجھنا چاہیے کہ دکھلی مہوں ایسے الفاظ کا ذخیرہ نہیں ہے جو توڑیہ اور ایہام کے طور پر استعمال ہو سکیں ؛ بلکہ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ دکھلی پہنچا لیاں بنانے والے اُس کو تعقید اور گلچلگ شمار کر کے زیادہ تر نظر انداز کر جاتے ہیں ۔ ایک اور خصوصیت جو ان پہنچا لیاں مہوں نظر آئے گی وہ یہ ہے کہ اکثر پہنچا لیاں مہوں ایک ہی بات کو دہرایا گیا ہے ، اور کسی قدر تبدیلی کے ساتھ وہی بات

بار بار کہی گئی ہے - جھسا کہ اوپر کہا گیا ہے ' دکھائی زبان اور اُس کی طرز ادا کی یہی کھنیت ہے کہ اُس میں تکرار زیادہ ہے ' اور یہی کیفیت ان پہیلیوں میں پائی جاتی ہے -

بہت ممکن ہے کہ بعض پہیلیوں کے متعلق پڑھنے والے یہ اعتراض کریں کہ اُن کی زبان یا اُن کا مضمون ' یا طرز ادا ایسا نہیں ہے جسے پورے طور پر سنبھلنا یا مہذب کہا جاسکے - مجھے تسلیم ہے کہ ایسی پہیلیاں ضرور اس مجموعے میں موجود ہوں - اور اس کی دو صورتیں ہیں : یا تو سادہ یا ذومعنی الفاظ میں اس نوع کی باتیں کہی گئی ہیں ' یا ایک مہمل سی بددعا اور کوسنے کے انداز میں - پہلی صورت کے متعلق مجھے صرف یہ عرض کرنا ہے کہ مجھے خود بھی چھرت ہے کہ بچوں سے اس قسم کی باتیں کہوں کی جاتی ہیں جو تہذیب اور متانت سے گری ہوئی ہیں کیوں کہ اس حقیقت سے تو کسی کو انکار نہیں ہو سکتا کہ پہیلیاں اصل میں بچوں ہی کے کان اور ذہن کے لیے وضع ہوتی ہیں نہ کہ عمر رسیدہ لوگوں کے لیے - حق یہ ہے کہ میں نے اس انتخاب میں اور بہت سی ایسی پہیلیوں کو حذف کر دیا ہے جن پر یہی الزام آسکتا تھا ' اور جو اس مجموعے میں شامل ہیں وہ بلاشبہ کم ضرر ہیں اور انداز بیان میں بہت کچھ معذرتیں ہیں - دہی دوسری صورت ' یعنی بددعا اور کوسنے کا انداز ' اس کی ایک صاف وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ اس طرح سننے والوں کو پست سمجھی سے روکنا اور معقول غرر کے بعد جواب دینے پر براہِ نگہداشت کرنا مقصود ہے اور بس - تاہم ایسی پہیلیوں کو پڑھنے اور سننے کے بعد لامحالہ یہ خیال آتا ہے کہ کیا اچھا ہوتا کہ معصوم ذہنوں کو اس لغویت اور تشدد سے محفوظ ہی رکھا جاتا - میں نے ایسی پہیلیوں کو اس مجموعے میں اس خیال سے شامل رکھنے دیا ہے کہ دکھائی مسلوں کی یہ

ایک شان بھی نگاہ سے اوجھل نہ رہنے پائے - اس مجموعے میں ایسی پھیلیاں بھی ہوں ، جن کو پڑھنے اور ان پر غور کرنے کے بعد بھی کوئی معنی سمجھ نہیں نہیں آتے ، کہوں کہ اصل میں ان کے کوئی معنی ہی نہیں ہیں ، مگر یہ ضرور کہا جاتا ہے کہ یہ پھیلی فائن مضمون کی ہے اور اس کی بوجھ یہ ہے ! اس طرح ایسی پھیلیاں بالکل چھستان در چھستان ہو کے رہ گئی ہوں - میں نے ان کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے ، مگر ایسے مقامات کے لئے ، کہ جہاں میں ان کے مطلب کو سمجھنے سے قاصر رہا ہوں ، سوا معافی طالب کرنے کے اور کہا عرض کر سکتا ہوں - ممکن ہے کہ پڑھنے والے ان کو حل کر سکیں - میں اس بارے میں اپنے شرح صدر کا منتظر رہوں گا -

بہر حال اس مجموعہٴ نفز کے مطالعے سے ان پھیلیوں کی عام دل کشی اور دل آویزی کا اندازہ ہوگا ، اور اگر کہیں کوئی چھستان پڑھنے والے کی طبع نازک کو ناگوار بھی گزرے تو کم از کم اس بنا پر ضرور معافی کے قابل ہوگی کہ یہ چیزیں عالم فاضل لوگوں اور بڑے بزرگوں کے لئے نہیں ہیں ، نہ وہ اس کا موضوع ہوں اور نہ خاص طور پر ان کے کانوں کے لئے بنی ہوں - ان سے روزانہ لطف اندوز ہونے والے زیادہ تر اور عمومی طور پر عورتوں اور بچے ہیں ، اور چھوٹے چھوٹے بچوں اور بچوں کے لئے زیادہ نفاست اور نازک خیالی کی نہ صرف یہ کہ ضرورت نہیں ہے بلکہ یہ لطافت کی خوبیوں اور باریکیاں ان کی نازک طبیعتوں کی نسبت سے بھی اور وقت کے لحاظ سے بھی کچھ زیادہ مناسب نہیں ہوں - یہ پھیلیاں دکھن (بلکہ صحیح تر ، مدراس دکھن) کے بچوں ، ان کی ہرزہ دانہوں ، اور ان کی سادہ لوح ماماؤں اور کھانڈوں کے مزاج اور اور طبیعت کی سادگی اور معصومیت کی آئینہ دار ہیں - ان کے مطالعے

سے وہاں کے باشندوں کے اوضاع و اطوار، خیالات و افکار اور تدریسی مشاغل کے متعلق آسانی سے ایسی معلومات حاصل ہوتی ہیں، جن کے لیے ایک طویل زمانے کی محنت اور کتب خانوں کی کواہ کلی درکار ہے۔ ان پہیلیوں کی قدر و قیمت کی اہمیت اس لحاظ سے اور بھی زیادہ ہو جاتی ہے کہ ان میں دکن کی ہندوستانی بولی اپنے اصلی رنگ روپ میں نظر آتی ہے، اور زبان کی نزاکتوں، لطافتوں، باریکیاں اور تیز مرز اپنے حقیقی انداز اور رنگ میں جاوہ گر ہیں۔ غالباً یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ اہل دکن کے اوضاع و اطوار اور معاشی حالات اور کوائف کا مطالعہ ان پہیلیوں کے مطالعے کے بغیر مکمل نہیں ہو سکتا۔ بہر کیف مجھے یقین ہے کہ یہ مجموعہ ہر پڑھنے والے کے لیے کسی نہ کسی نوع کی دلچسپی کا سامان ضرور بہم پہنچا سکے گا۔ اس مختصر پیشکش کے لیے یہی فوز عظیم ہے کہ یہ تدریج اور بصورت دونوں کے لیے معاون ثابت ہو۔

اب صرف ایک اور ضروری امر یہ عرض کرنا باقی ہے کہ اس مجموعے میں شروع سے آخر تک ہر جگہ میں نے یہ کوشش کی ہے کہ تمام الفاظ خالص دکنی لہجے میں ادا ہوں۔ عربی فارسی وغیرہ زبانوں کے الفاظ کو جس طرح اہل دکن کی زبان اور کام و دھن ادا کرتے ہیں، بالکل اسی طرح ان صفحات میں درج کیا ہے؛ کسی جگہ ان کے تلفظ میں تصرف نہیں کیا۔

پہیلیوں کی تقسیم اور تدوین مضمون کے لحاظ سے کی گئی ہے۔ ہر پہیلی کی بوجہ پہیلی کے بعد ہی دے دی گئی ہے۔ بعض پہیلیوں کے آخر میں فائدے کے ذیل میں بعض ایسے امور کی تشریح اور توضیح کر دی گئی ہے، جن کے سمجھ لینے سے پہیلی کا پورا لطف حاصل

ہوجاتا ہے - خالص دکنی الفاظ کی وضاحت کے لئے سب سے آخر میں ایک فرہنگ بھی دی گئی ہے -

آخر میں مجھے اپنے ان مکرم احباب کا شکریہ ادا کرنا ہے جن کی وساطت اور مدد ان پھلوں کے جمع کرنے اور بعض دقیق اور نازک مقامات کی تشریح میں شامل حال رہی ہے - جذاب حکیم محمد غوث صاحب کا احسان سب سے زیادہ ہے - جذاب حکیم محمد فہات صاحب نھلوری، اور جذاب سید محمد قاسم صاحب (جو اُن دنوں شہر مدراس میں پولیس کے واقعی کمشنر تھے) اب اس دنہائے آب و گل کی قبول سے آزاد ہیں؛ مگر مجھے یقین ہے کہ ان کی پاک روہیں میرے اظہار شکر کو قبول فرمائیں گی -

ثنا اللہ خان 'فراق'

از محمد اجمل خان - ایم - اے

اُردو زبان کی تاریخ لکھنے والوں کے لئے اب تک کافی سامان مہیا نہیں ہے۔ اسکی وجہ یہ ہے کہ مغلوہ سلطنت کے مت جانے کے باوجود عرصہ دراز تک فارسی ہی زبان ہندوستان میں رائج رہی۔ اور بچوں کی ابتدائی تعلیم بھی فارسی ہی سے شروع کی جاتی تھی۔ انگریزی زبان کے رواج سے پہلے فارسی ہی کے ذریعہ سے جملہ علوم و فنون متداولہ کی تعلیم دی جاتی تھی۔ حتیٰ کہ طالب علم عربی پڑھنا چاہتے تھے اُن کو بھی قواعد زبان عربی - تراجم - لغات - حواشی اور دیگر متعلقات کے لئے فارسی ہی کا مستون احسان ہونا پڑتا تھا۔ اور اُردو کی طرف بہت ہی کم توجہ کی جاتی تھی۔

ہندوستانی طرز معاشرت میں ایران کا رنگ غالب تھا۔ اور ہونا چاہئے بھی تھا۔ اِس لئے کہ مسلمانوں کی نشو و نما اگرچہ عرب سے ہوئی تھی لیکن بلو امویہ کے بعد جب بلو عباس کا دور حکومت شروع ہوا اور مختلف اقوام و ملل سے عربوں کا میل جول ہوا۔ تو ایک نئے تمدن کی بے گاہ پڑی۔ جسکی جز عربی تھی اور بھول پتے ایرانی رنگ میں ڈوبے ہوئے تھے۔ عربی مسلمانوں کی ابتدائی زندگی نہایت سادہ تھی۔ یہ سادگی اُن کے فطری اور جغرافی ماحول کا لازمی نتیجہ تھی۔ ہر طرف ریگستان ہی ریگستان تھا۔ جسمیں نہ سبزہ زار و مرغزار تھے نہ آب رواں و جوئبار۔ اُن کی ضروریات زندگی بھی قدرتا بہت کم تھیں۔ اور اُونٹ - گھوڑے - کھجور اور تلوار کے علاوہ وہ کسی مضمون پر زیادہ غور نہیں کرنا چاہتے تھے۔ مکانات

یہی نہ تھے اسلئے کہ پانی کی تلاش میں خانہ بدوشوں کی زندگی بسر کرنی پڑتی تھی - حتیٰ کہ جب عشق کہا جاتا تھا - (اور عشق کے لئے تمدن کے مختلف مدارج طے کرنے کی ضرورت نہوں) تو معشوقہ کے آجڑے ہوئے خیمے کا ذکر کرنا اور منزل بہ منزل پھرنا ہر عاشق و شاعر کا شہوہ تھا -

”قنائیک من ذکرہ حبیب و منزل“

عربی زندگی کی اس انتہائی سادگی پر جب مشاطہ ایران نے کارنرمائی شروع کی - تو جس طرح سادہ کافز پر ہر طرح کے نقش و نگار قبول کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے ' اُسی طرح عربوں کی مدنیت نے بالکل ایرانی رنگ اختیار کرلیا - خیموں کی جگہ عالیشان محلوں نے لے لی - لکڑی کے پیالوں اور کھال کے فرش کے بجائے نقرہ و زر کے ساغر و جام اور حریر و دیباچ کے پردے نظر آنے لگے - شہروں کی گرج اور بادِ سموم کے تھوپڑوں کو شعرائے نعمنائے عندلیب اور نسیمِ ستحر کی اٹھکھیلوں میں تبدیل کر دیا - فرسکہ ایک عامی سے لہکرِ خلیفہ تک ایسے رنگ میں رنگ لکھا جو عرب کی روایات سے کوسوں دور تھا - کہاں وہ خلفائے راشدین کی ہوسدہ کھجور کی چٹائی - اور کہاں وہ خلفائے عباسیہ کا پرشکوہ قصرِ خلافت - اس ”تفاوتِ رہ“ کو اگر آپ موجودہ مذہبِ اسلام میں دیکھنا چاہیں تو آپ کو حیرت ہوگی کہ وہ سچا ' سادہ اور فطری مذہب بھی عرب سے نکل کر ایران کے اثر سے نہ بچا - اور تصوف کے نام سے ایرانی شعراء نے ایک نئے مذہب کی بنیاد ڈال دی جو حقیقت میں ایک مجموعہ ہے فلاسفہ ایران (زرتشت و مانی) اور عقائد اسلام کے عمل اور ردِ عمل کا -

فرض کے جس طرح ایرانی تہذیب نے عربوں کو مستحور کر لیا تھا ۔
 اُسی طرح ہندی معاشرت نے بھی اُسکا پورا خہر مقدم کیا ۔ اور ویدوں
 کی فطرت پرستگی کے دلدادہ بھی جو اُس دنیا کو مایا اور فریب نظر
 سمجھتے تھے ایرانی ” امروز “ پر ہندی ” فردا “ کو قربان کرنے پر طیار
 ہو گئے اور خیام کے ہیزبان ہو کر کہنے لگے ۔

روزے کہ ز تو گزشت آن را یاد مکن
 فردا کہ نیامد است فریاد مکن
 از آمدہ و گزشتہ بلہاد مکن
 حالا خوش باش و عمر برباد مکن

ان سب باتوں کا نتیجہ یہ ہوا کہ نہ صرف اُردو شاعری پر ایرانی
 زبان کا اثر ہوا ۔ بلکہ اُردو شاعری کو ہندی ماحول نے بہت کم متاثر کیا
 اور بہار و خزاں ۔ حسن و عشق ۔ رزم و ہزم ۔ ادب و تاریخ فرض کہ
 ہر چیز ایرانی نقطۂ نگاہ سے دیکھی جانے لگی ۔ روز مرہ کی خط و کتابت
 بھی فارسی میں ، لباس بھی فارسی میں ، کھانا بھی فارسی میں پینا بھی
 فارسی میں ، مرنا بھی فارسی میں جینا بھی فارسی میں ، حتیٰ کہ
 خواب بھی فارسی میں دیکھنے لگے ۔ نتیجہ یہ ہوا ۔ کہ وہ خیالات جو
 محسوسات و تجربات انسانی سے پیدا ہوتے تھے ، اب صرف کتابوں کے
 ذریعے سے شعراء و مصنفین کے دماغوں سے عوام کے دماغوں میں منتقل
 ہونے لگے اور وہ حقیقت سے کوسوں دور ہو گئے ۔

اس خفالی جلت میں جو لوگ زندگی بسر کرتے تھے وہ شعرا
 اُردو کے شاعر تو تھے ، لیکن اُن کی شاعری زبان فارسی کی ایک ایک ۔

ادا کی مرہون منت تھی - اور خالص ہندوستانی جذبات و محسوسات کی ترجمانی سے اسے دور کا بھی لگاؤ نہیں تھا - اس زاویہ نگاہ سے اگر نظم اردو کی تاریخ لکھی جائے ، تو بجائے اس کے کہ شعرا کو زمانے کے اعتبار سے مختلف ادوار میں تقسیم کیا جائے ، مناسب یہ ہوگا کہ شاعر کی زبان اور خیالات کے اعتبار سے دور قائم کئے جائیں - مثلاً جو شعرا فارسی کی پیروی کرتے ہیں ان کو ” اردو کے فارسی شاعر “ کہا جاسکتا ہے اسی طرح جو سنسکرت کی پیروی کریں اور ہندوستانی تصانیف کی بلا پر اپنی شاعری کی عبارت بدلائیں انہیں ” اردو کے ہندی شاعر “ کے نام سے پکارا جاسکتا ہے - بعض شعرا انگریزی اور یورپین شعرا کی تقلید میں شعر کہنے کی کوشش کرتے ہیں - اس قسم کے شاعروں کو ” اردو کے یورپین شاعر “ کہہ سکتے ہیں - اس طرح شاعر کے زمانہ حیات کو نظر انداز کرنا پڑیگا - اور یہ دیکھنا ہوگا کہ فی الحقیقت شاعر کی شاعری کس قسم کی ہے - اسی نقطہ نظر سے اگر آپ صاحب ” وقائع ثلثا “ [۱] شاعری پر نظر ڈالیں تو معلوم ہو جائیگا کہ اگرچہ پانی پت کی تفسیر لوائی کو (۱۷۹۱) کے بعد انہوں نے وقائع ثلثا کو تصنیف کیا ہے لیکن انکی زبان اور شاعری سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ اردو کے ابتدائی دور کے شاعر ہیں اور باوجودیکہ زبان فارسی سے واقف ہیں لیکن ہندوستانی خیالات اور واقعات کو ہندی جذبات کے اصلی رنگ میں ظاہر کرتے ہیں - اسلئے انہیں اردو کا ہندی شاعر کہہ سکتے ہیں - اس لحاظ سے ہم فراق کو دور ثانی ، کی اردو کا فارسی شاعر کہیں تو بھیجا نہ ہوگا -

* نام و نشان فراق *

صاحب تذکرہ گلشن بیخوار نے فراق کے متعلق لکھا ہے :—

فراق تخلص - حکیم ثدالہ خاں - برادر زادہ ہدایت خان -
 ہدایت تخلص - از مشاہیر اہل سخن جہاں آباد است - و از خواجہ مہر
 درد ہم کسب باطن و ہم کسب شعر نموده - در طب شائستہ مہارت داشت -
 لکرتہر شستہ و صاف - طبعش خالی از امواج و اعتساف - وفاتش را
 سالے چلد آمدہ - صاحب دیوان است - این اشعار اور است ، اس کے
 بعد ۱۳ شعر فراق کے درج تذکرہ کئے ہیں -

صاحب تذکرہ اردو فراق کو متاخرین کے زمرے میں شامل کرتے ہیں
 یعنی یہ اُس زمانے میں جبکہ تذکرہ اردو لکھا گیا زندہ تھے - عبارت یہ ہے -
 • ہاں ثدالہ - فراق تخلص ، برادر زادہ • ہاں ہدایت از شاعرانِ حال
 است - در شاہجہاں آباد می ماند شلیڈہ ام کہ شعر خود بخودیت خواجہ
 مہر درد میگزرائند - مربوط می گوید - از وست -

دل دیوانہ عاشق کو ناصح رنج راحت ہے -

جراحت پر مرے جو سنگ ہے سنگِ جراحت ہے

مندرجہ بالا اقتباسات سے معلوم ہوتا ہے - ثدالہ خاں طیب تھے
 اور دہلی کے رہنے والے تھے - تذکرہ گلشن بیخوار کی تاریخ تصنیف ۱۲۵۰ھ
 ہے - اور فراق ۱۲۵۰ھ سے چلد سال پہلے انتقال کرچکے تھے - خواجہ مہر درد
 کا انتقال ۱۱۹۹ھ میں ہوا ہے - فراق کو درد سے جو نسبت تھی اسی لحاظ

سے مندرجہ ذیل اشعار فراق کی عقیدتمندسی پر کافی روشنی ڈالتے
ہیں:—

- ۱ فیض صحبت سے ہوا ہوں درد کی باغ و بہار
- ورنہ اس گلشن میں جوں خار و خس ناکارہ تھا
- ۲ حضرت استاد نے سلک کیا تحسین فراق
- شعر مہرا اس زمین میں بسکہ درد آمیز تھا
- ۳ سایہ پال ہما کچھ نہیں درکار مجھے
- حضرت درد کا سایہ دھے سر پر مہرے
- ۴ فراق ایسی ہی کہ کر غزل تو یہ امتحا
- کہ میر صاحب و قبلہ بھی واہ واہ کریں
- ۵ روضہ پہ خواجہ ناصر صاحب کے کچھ پڑے تھا
- خط شعا سے سوچ جہاز دیا کرے ہے

مندرجہ ذیل اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ فراق نے کافی عمر پائی تھی
اور بوڑھے ہو کر وفات پائی تھی:—

- ۱ پھری میں اُٹھا پردہ غفلت کو تو دل سے
- کرتی ہے مسافر کو سرور وقت سحر خواب
- ۲ رتبہ یہ ریختی کا پہنچے گا آسمان تک
- گر عمر نے وفا کی اپنی فراق چلدے

* دیوان *

دیوان میں سوائے غزلیات کے دوسری صنف سخن نہیں ہے - آج سے کم و
بہی تیرہ سو سال پہلے کا کلام ہے - اس لحاظ سے اردو کی ارتقائی کیفیت

کے مطالعہ کرنے والوں کے لئے دلچسپ ہو سکتا ہے - مجھے یہ دیوان ریاست
بھوپال میں ملا - کلکتہ - بھوپال - جھڑ آباد - الہ آباد اور لکھنؤ کے کتاب
خانوں میں اس دیوان کو میں نے نہیں دیکھا - ممکن ہے کہ دہلی میں
کسی ذخیرہ میں ہو تو ہو ہارڈنگ لائبریری میں نہیں ہے -

* اُردو کا فارسی شاعر *

میں پہلے عرض کر چکا ہوں کہ فراق اُردو کا فارسی شاعر ہے -
یعنی فراق کی شاعری فارسی شاعری کے نقش قدم پر چلتی ہے اور
اُس میں فارسی بندشوں اور ایرانی خیالات کی فراوانی ہے - جتنی
صلحتیں ہیں ' خواہ لفظی ہوں یا معنوی سب فارسی سے ماخوذ ہیں -
لیکن زمانے کے اعتبار سے وہ متوسطین شعرائے اُردو کی زبان لکھتے ہیں -
اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ گو قدیم محاورات کو ترک کر دیا ہے لیکن
ضرورت شعری کے لئے اُن کا استعمال بالکل ناجائز قرار نہیں دیا -
نمونے کے طور پر مندرجہ ذیل اشعار ملاحظہ ہوں :-

دست رنگیں میں وہ تیرے خنجرِ خوں ریز تھا
جسکا دستہ دستہ ہائے گل سے رنگ آمیز تھا
قتل کا انکار کر تونے کیا تو کیا ہوا
وہ ترا دست نگارین ہم کو دستاویز تھا
جسکے آگے کچھ صبا کی بھی بلند ہرگز نہ باد
تہز دو ایسا ہماری عمر کا شہدیز تھا
تھری ہی دولت سے اے باد صبا یہ صبحدم
برگ گل سے سب خباہاں چمن زد ریز ہے

ساغر و مہنا ہی کچھ ساقی نہ تھے چشم پر آب
 دیدہ و دل بھی جو دیکھا خون سے لبریز تھا
 حضرت استاد نے تعسّمیں کیا سن کر فراق
 شعر اپنا اِس زمیں میں بسکے درد آمیز تھا
 ۲ ہر جا ہے زمیں پر اثر اُس دیدہ تر کا
 محتاج نہیں ہوں مومن غرض آب خضر کا
 لزم ہے دگ گل سے مرے زخم کو سہنا
 نازک ورق گل سے بھی ہے زخم جگر کا
 دل اپنا لٹا اس کے دھن اور کمر سے
 افسوس کہ ایدھر کا ہوا میں نہ اودھر کا
 جوں دیک روں خاک نشیں ہوں میں ازل سے
 نے قصد وطن کا نہ ارادہ ہے سفر کا
 مڑگی کے ہو کیونکر یہ دل زار مقابل
 سو تنہا کے آئے چلے کہا ایک سہر کا
 تجھے مصحف رخسار کو میں مد نظر کر
 دیکھا تو کہیں فرق نہیں زیرو زبر کا
 فریاد مری سن کے ہوا اور وہ برہم
 بلند ہوں فراق اپنے میں نالوں کے اثر کا

مندرجہ بالا دو غزلیں ردیف الف سے لی گئیں ہیں -
 تقریباً اِسی قسم کا پورا دیوان ہے - اِس سے آپ کو اندازہ ہوگا
 کہ شاعر نے اُسی شاعری کی تقلید کی ہے جسے فارسی شاعری کہتے
 ہیں -

* دور قدیم کی ترکیبیں *

بہت سی ترکیبیں ' لفظ اور معاررے جو " فراق " کے زمانے میں
رائج تھے اب معزوک ہوں ؛ جیسے کے تئیں ' نت ' تک '
سیتی وغیرہ -

- ۱ اے کاش یہ بلائیں سرِ اپنے سے قاتلا
زنجیر زلف کی نہ گلے بھیج ڈالتا
لے چلے دل کو آؤ نظروں کے بھیج
چوریاں ہم نے تمہاری پائیاں
- ۳ نہ دیں و دل ہے اپنے پاس نے صبر و شکیبائی
عزیزاں ماجرا پوچھو نہ کچھ اپنی تباہی کا
۴ تجھ مصحف رخسار کو میں مد نظر کر
دیکھا تو کہوں فرق نہیں زیرو زبر کا
۵ مصور اُسکے ابرو کی اگر تصویر کھینچے گا
دورانہ ہوئے وہ اپنے آبر و شمشیر کھینچے گا
۶ ہم ہوتے جھٹے جی نہ کہہو تُوے جان دور
پر کیا کریں زمیں ہے سخت ' آسمان دور
[تُوے = تجھ سے]

* رنگ تغزل *

فراق کے دیوان میں غزلوں اچھی بری دونوں ہیں - اچھی اُس
لحاظ سے کہ بعض بعض غزلیں رفعت تکمیل اور چستلی بلندش میں
پایۂ بلند رکھتی ہیں - بری غزلوں وہ کہی جاسکتی ہیں جن میں

خیالات کی رفعت و قدورت نہیں ہے بلکہ اکثر اشعار پھونکے ہیں اور بعض عامیانہ تک بلندی سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتے -

ذیل میں ہم جستہ جستہ اشعار اُن غزلوں کے درج کرتے ہیں جن میں غزل کی خوبی نمایاں ہے :-

- ۱ تکرے تکرے تھی بنگر کے لالہ و گل کی طرح
یا مرے مژگان پر کوئی یک دل صد بارہ تھا
- ۲ جس دم گیا وہ چہرے کے تلہا مجھے فراق
میں دیکھتا ہرا درو دیوار رہ گیا
- ۳ قلم کو جیگا اُسکے ہاتھ یہ عراق سے کہتا ہے
بہم گر بلبل و گل کی کوئی تصویر کھینچے
- ۴ تم آئینہ جو دیکھو ہو تو میرا جی دھوکتا ہے
کہ ان بیمار آنکھوں کے نہ تم بیمار ہو جانا
- ۵ کب حسن کی خوبی پہ تو مائل نہیں رہتا
کب آئینہ مکہڑیکے مقابل نہیں رہتا
- ۶ روز سیاہ شب کو ہوا بسکہ داغ زلف
ہے شمع مہتاب چراغ مسوار شب
- ۷ زلفوں کا بنانا ہی رہے جسکو سدا یاد
پھر ہم سے غریبوں کو کرے اُسکی بلا یاد
- ۸ جب چاہا کہ نامہ لکھیں اُس آفت جاں کو
کافل ہوا تو اشک سے مطلب نہ رہا یاد
- ۹ ہم ہوتے جیتے جی نہ کبھی تجھ سے جان دور
پر کھا کریں زمیں ہے سبقت آسمان دور

- ۱۰ جو عہدو قول کیا تم نے سو تمام غلط
 قرار صبح غلط وعدہ ہائے شام غلط
 ۱۱ سوائے جو جفا کے کچھ اور بات نہیں
 رکھا ہے کسلے دلرام تیرا نام غلط
 ۱۲ نے میں گل خلدان ہوں نہ میں باد ستھر ہوں
 اک شعاع آتش ہوں میں اک آہ جگر ہوں
 ہر اک نفس نالہ نے سے نہیں کچھ کم
 سرتا بقدم آہ و فغاں درد و اثر ہوں
 ناصح نہ کر اب مجھ کو نصیحت کی یہ بانیں
 کھا جائے اس وقت کہاں ہوں میں کدھر ہوں
 ۱۳ خدا جانے تصور ہم کو رہتا ہے کن آنکھوں کا
 کہ مثل شہشہ و صہبا نشے میں چور رہتے ہیں
 ۱۴ آنا یہ عجکریوں کا مجھے بے سبب نہیں *
 بھولے سے اُنے یاد کیا ہے عجب نہیں
 ۱۵ خط تو اُسکو لے چلا ہے ہر کسو علوان سے
 تھپ بلمے تو ساتھ لیچل نامہ پر میرے تئیں
 ۱۱ شمع سال میں ادھر لگا رونے
 اور ادھر اُنے ہلس دیا یارو

* فلسفہ *

ہندوستان کیا بلکہ مشرق کا تمام فلسفہ یہاں کے شعرا کے دوا دروین
 سے دستہاب ہو سکتا ہے - نظریات اخلاق و الہیات (مابعدالطبیعہ) کو
 جس خوبی و سادگی سے دلکشوں الفاظ میں مشرقی شاعر بیان کر جاتا

ہے اُس کے لئے مغربی حکما کو دفتر کے دفتر سپاہ کرنے پڑتے ہیں - ذرا
مستدرجہ ذیل اشعار کو بغیر امعان ذہن نشین کیجئے اور مشرقی شعرا
کی نازک خیالیوں ہی کو نہیں بلکہ ان دقت نظر کی بھی داد دیجئے -

(فراغ) = خوامش گل مجہد کو نہ پروائے گلستان

مسلون ہوں میں عالم بے ہال و پوری کا

(جبر و قدر) = تقصیر نہیں اُس کی یہ طالع کی ہے خوبی

شمشیر بتو ہوتی ہے تو قاتل نہیں ہوتا

" = انگلیان کہیں گلیں یاں ہاتھوں کے ملتے ملتے

لیکن افسوس نوشتہ نہ مٹا قسمت کا

(مردہ دلی) = کون سا غلچہ کہ کہتا ہی نہیں خون جگر

کون سا گل ہے کہ یاں چاک گریبان نہیں

(یوگ) = غم و شادی کو تودے ہجر میں باہم کہا ہم نے

کہ داغ دل کو گل ' اور اشک کو شبلم کہا ہم نے

* تصوف *

خواجہ مہر دود علیہ الرحمہ صوفی شاعر تھے - انہوں کا فیض صحبت

تھا کہ فراق نے بھی اکثر اشعار تصوف میں کہے ہیں اور اچھے کہے ہیں -

ملاحظہ ہو :-

۱- ہر ذرے میں جلوہ ہے تری جلوہ گری کا

ہر شیشے میں یاں رنگ جھکتا ہے پری کا

چوں سر و زینس رہ میں تری خاک نشین ہوں

کافی ہے یہی مجہد کبر و کسر بے ثمری کا

سر گرم سر راہ فنا ہوں میں فراق اب
کہا نقہں قدم ہوں میں کسی رہ گزری کا

۲۔ تو جلوہ گر اگرچہ مری جان کہاں نہ تھا
پر جب ناک کہ ہم بھی نہ تھے تو عیاں نہ تھا

۳۔ کہا جانے جاتے ہیں کدھر بے سرریا ہم
نے راہ ہمیں یاد ہے نہ راہ نما یاد

۴۔ آمادۂ صد نیستی ہستی ہے ہادی
لکھ دے کوئی انگشت سے جوں نام زموں پر

۵۔ گر طوف حرم ہے تجھ کو منظور
تو جا کے کسی کے دل میں گھر کر

۶۔ رنگ لباس شرط نہیں اہل فقر کو
منظور گر ہے رنگ تو دل مہرے یار رنگ

۷۔ عالم کثرت میں بھی وحدت ہی آتی ہے نظر
تکڑے ٹکڑے ہے ہمارے دل کا آئینہ تمام

۸۔ چہرہ زدہ رہتا ہے تو دل اپنا ہمیشہ
یہ آئینہ ہے کس کے مقابل نہیں معلوم

۹۔ ہر غلچے میں ہو ہے تری - ہر گل میں ترا رنگ
تسہر بھی تری شکل شمائل نہیں معلوم

۱۰۔ ہر اک لغت جگر خالی نہیں جوش انالہق سے
یہاں دار مژہ پر کتلے ہی ملصور رکھتے ہیں

۱۱—تمام معنو ہوئے دل سے نکھ ہستی کے

اب اس نگہ میں ترا صرف نام باقی ہے

۱۲—اپنے ہی دل میں ہم نے اُس کو فراق پایا

مقصود بھی یہی تھا بتضائے و حرم سے

* شوخی *

شوخی شاعری کے دستِ خوان کا نمک ہے۔ اس سے نہ صرف شاعر کی موزونلی طبع کا اندازہ ہوتا ہے۔ بلکہ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ زبان پر کہاں تک قادر ہے جن کے کلام میں آمد ہے اور آورد نہیں ہے اُن کے اکثر اشعار میں لطافت کے ساتھ ساتھ جو شوخی ہوتی ہے وہ اُن شعرا کے کلام میں درگزر نہیں پائی جاتی جو محض مشق کرتے کرتے کلام موزوں کہنے لگے ہیں اس لحاظ سے غالب کا کلام بلند ترین کلام ہے۔ فراق کے کلام میں بھی اس کا کچھ نہ کچھ لطف ضرور ہے۔

۱—ساقی سبھوں کو تونے دیا ساغر شراب

مکروم ایک یہ ہی گنہگار وہ کیا

۲—کیا جانئے کہ مجھ سے یہ کیا اب گلہ ہوا

قاتل جو سر پر کھولچ کے تلوار وہ کیا

۳—لاکھوں جو دیتے گالیاں ہو میرے نام پر

کچھ بہت مہربان ہو تم اس غلام پر

* معاشرت *

شاعر کے قلم سے بے ساختہ ایسے اشعار نکل جاتے ہیں جن سے نہ صرف شاعر کے ماحول کے واقعات پر روشنی پڑتی ہے۔ بلکہ ہمارے اوقات

معاشرت و تاراج کی بہت سی گتھیاں سلجھ جاتی ہیں۔ فراق کا زمانہ اگرچہ بہت دور کا زمانہ نہیں۔ تاہم موجودہ دور میں ہم بہت کچھ اپنے قدیم تمدن کو بھول چکے ہیں۔ نہ اب کوئی گھیتلی جرتی جانتا ہے۔ نہ کھوکی دار پگڑی نہ جامہ نہ چھکن۔ طرز لباس قواعد نشست و برخاست، لوازم ملاقات و آداب معاشرت کے متعلق ہم بھول کر بھی یہ نہیں غور کرتے کہ ہم کھا تھے اور کھا ہو گئے اور معلوم نہیں آئندہ کھا حشر ہونے والا ہے۔ غرضیکہ اگر کسی پرانے شاعر کے کلام میں ان چیزوں کے متعلق کوئی ذکر آجائے تو نئی روشنی کے نوجوانوں کو لغت دیکھنے کی ضرورت پڑتی ہے۔ اور اکثر تو یہ ہوتا ہے۔ کہ لغت کی عدم موجودگی کی وجہ سے ایسے خیالات و الفاظ کو مہمل سمجھ کے چھوڑ دیتے ہیں۔

۱۔ سلتے ہی اپنی گلی میں مری آواز جس

کھینچ تلوار وہ ظالم وہیں گھر سے نکلا

۲۔ چمک کر چہرے میں جس طرف نکل جانا ہوں

گھر دکھتا ہے مجھے گھر ترے داموں کا

۳۔ مجلوں و کواہ کن کی نہ سائے کہانیاں

شم کی مری سہیں جو کبھی داستان آپ

۴۔ بجا ہے پردہ فانوس میں گر شمع روشن ہے

عروس نو کو لازم ہے کہ اپنے منہ پہ لے گھونکھٹ

۵۔ ہے ہے غصہ ہے یہ تری شلوار گلبدن

تسور کلا بتو کا تراوا ازار بلند

۶۔ شہنشاہ صاحب کے خدا سر کو سلامت رکھ

کم نہیں گلبدن گردوں سے بھی دستار کی شکل

۱۔ اے فراق اپنے گلبدن کو ہم۔ جب کبھی مہمان دکھتے ہیں

اشک اور لکھت دل سے اُس کے حضور۔ عطر اور پاندان دکھتے ہیں

* صنعت *

اس غزل میں قافیوں نئی ترکیب سے لطف پیدا کیا گیا ہے ۔
 یعنی قافیہ کے آخری جزو کو دہیف قرار دیکر اُس کی تکرار کی گئی ہے ۔
 اُس قسم کی کئی غزلیں دیوانِ فراق میں موجود ہیں :—

دوتی ہیں بسکہ دیدہ خونبار بار بار
 دھتا ہے اُس کے غم میں دل آزار زار زار
 ابرو سے اُس کی تیغوں کو کیا ہے مناسبت
 اُس پر سے پھینک دیجئے تلوار وار وار
 چاہتا تھا دردِ دل نہ کہیں گلغدار سے
 ناچار پر کروں ہوں میں اظہار ہار ہار
 رستے میں جب سے نکلا تھا وہ ہو کے مست ناز
 دوتے ہیں تب سے مودم بازار زار زار
 آئے جو آج بھیج میں زندوں کے شمعِ جی
 دھولوں کی مار سے ہوئی دستار تار تار
 دکھ عشق تو فراق اس ابرو کی تیغ سے
 یعنی سہاٹی دکھتے ہیں ہتھیار بار بار

* مشکل زمیںوں *

(۱)

محتسبِ توڑ تو مت سنگِ جنا سے شہشا
 ہے میانِ آئلہ دل کی صبا سے شہشا

ساقیا ہرزہ نہیں ہے یہ صدائے قلقل
 باتیں کرتا ہے مگر ابرو ہوا سے شیشا
 دل میں بستکی ہے مہ خلدق پا اس کی فراق
 خوں سے لبریز ہے یا رنگ حنا سے شیشا

(۲)

دوسری زمیں ہے ' صلم شمشیر ' علم شمشیر
 نہ کر علم تو مری جان دمہدم شمشیر
 ہمارے قتل کو ابرو کی کہا ہے کم شمشیر
 ستمگروں کی تواضع پہ بھول مت نادان
 نہیں یہ جائے تعجب کہ ہوئے خم شمشیر

(۳)

ملہہ پر ترے شمس و قمر - اک اِسطرف اک اِسطرف
 پھیلنے ہے مشیت سیم و زر - اک اِسطرف اک اِسطرف
 گریں اِدھر یہ شمع ساں - خلدان اودھر وہ مثل گل
 داغ دل و زخم جگر اک اِسطرف - اک اِسطرف

(۴)

جو کچھ خدا نے تجھے کو دیا رنگ اور نیک
 وہ ہے بتان ہلد میں کب رنگ اور نیک
 آنکھوں میں تیری کیف ملاحت ہے مہری جان
 دیکھا ہو کم - ہو بادۂ گلرنگ اور نیک
 عالم میں اُس کے بادۂ نیکوں کا شور ہے
 رکھتا ہے شونخ کیا دھن تلک اور نیک

کھوینا گیا ہے دل کسی بلبل کا ظاہرا
 تھوندے ہے اپنے ہاتھ میں لیکر چراغ گل
 ساقی شتاب آ کہ ندرے انتظار میں
 پیدا کرے کہیں نہ یہ چشم ایام گل

* فراق و غالب *

ہم یہ جسارت تو نہیں کرسکتے کہ یہ کہیں کہ کہیں کہیں فراق
 کا کلام غالب سے بڑا گیا ہے - لیکن اگر مقابلہ کے لئے کچھ اشعار جن میں
 دونوں حضرات کی تفہیل ایک ہی سی ہے درج کئی جائیں تو
 دلچسپی سے خالی نہرگا -

* فراق *

- ۱ یہ غم ہے ساغر و میلا مجھے کہ مہرے بعد
 ذرا بھی تجھکو کوئی ملے نہیں لکانے کا
- ۲ فراق خستہ جانکو اے عزیزو کوئی مت چھوڑو
 یہ رو دینا کرکے فکر گر اس کے ہنسانے کا
- ۳ مہماں ہو رہا ہوں کوئی دم کا صبح وار
 خورشید رو ! نمود ذرا ہو تو بام پر
- ۴ جفا کے پر دے میں اک کونہ پہاڑ ہے آخر
 برا بھلا ہے ' پر اپنا وہ یار ہے آخر
- ۵ صورتیں کیا کیا ملائی ہیں فلک نے خاک میں
 دفن ہے زیر زمیں یا رب یہ گلچین تمام

- ۶ مہن وہ ہوں کہ ملت کس افلاک نہیں ہوں
مرہم طلب سیٹھ صد چاک نہیں ہوں
۷ کسی کا ملکہ ہے کہ ہوسہ طلب کرے تجھ سے
کہ بات کہلے مہن یاں تو زباں نکلیے ہے

* غالب *

- ۱ غم سے مروتا ہوں کہ اتنا نہیں دنیا مہن کوئی
کہ کرے تعزیت مہر و وفا مہرے بعد
۲ پر ہوں مہن شکوے سے یوں راگ سے جھسے باجا
اک ذرا چھیڑئے پھر دیکھلے کیا ہوتا ہے
۳ پر تو خور سے ہے شہنم کو فنا کی تعلیم
مہن بھی ہوں ایک عنایت کی نظر ہونے تک
۴ اب جفا سے بھی مہن مستحروم ہم الہ الہ
اس قدر دشمن ازباب وفا ہو جانا
۵ سب کہاں کچھ لالہ و گل مہن نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہونگی کہ پلہاں ہو گئیں
۶ درد ملت کس دوا نہ ہوا
مہن نہ اچھا ہوا برا نہ ہوا
۷ بات پر وں زبان کتنی ہے
وہ کہیں اور سنا کرے کوئی
ہوسہ کھسا یہی فلسفہ ہے
کہ نہ سمجھیں وہ لذت دھلام

* سہل متلعج *

- ۱ فہر کے دل میں نہ جا کیجلیگا
 مری آنکھوں میں رہا کیجلیگا
 اُپرٹے پے۔ار کو رکھ پیسے نظر
 چشم کو قہلہ نہما کیجلیگا
 زائرانِ حرم و دیہہ کیجیو
 مہرے بھی حق میں دعا کیجلیگا
- ۲ ہم کو بتھانے تمہیں کعبہ مبارک ہو شیعہ
 ہم اِدھر جائیگے اور آپ اُدھر جائیگا
- ۳ معلوم نہ۔یں کہ خ۔واب دی۔کھا
 پے۔ا شب کو وہ آف۔عاب دی۔کھا
- ۴ دل کو لے خ۔وب کی وفا صاحب
 آف۔رین پے۔اد - م۔رحبا صاحب
 پے۔وسہ کب آپ کا لہا ہم نے
 پے۔ونہی کوئے ہیں اقترا صاحب
 ایک دن تیری چشم تر کو دیکھ
 پوچھا میں کیا ہے ماجرا صاحب
 چشم تر، رنگ زرد، یہ کہیں ہے
 کیا کسی پر ہیں مبتلا صاحب
 بھر کے اک آہ سرد، وہ فملاک
 بولا تم سے کہیں میں کیا صاحب
 ایک خوں خوار آفت جاں سے
 کئی دن سے ہے دل لگا صاحب

۵ دودِ دل اب ہوا ہے ظاہر آہ
 زلف و خط کا جواب رکھتے ہیں
 نہیں معلوم کس لئے ہم سے
 ماہِ رو یاں حجاب رکھتے ہیں
 زلف میں چہرے کو چھپاتے ہیں
 ابرو میں آفتاب رکھتے ہیں
 ۶ عشق کی آگ بڑی ہوتی ہے
 دل کی بھی لگ بڑی ہوتی ہے
 * حکمت و موعظت *

شری شعرا کا خاص شیوہ ہے کہ پند و نصیحت میں بھی ضرور
 کچھ لکھتے ہوں - فراق بھی اس نظر سے مستثنیٰ نہیں :—
 ۱ فرور اہل جہاں ہے دلیل بے ہنری
 درخت جو کوئی بے بر ہو خم نہیں ہوتا
 ۲ فیضِ صحت سے ہوا ہوں درد کی باغ و بہار
 رونہ اس گلشن میں جوں خار و خس ناکارہ تھا
 ۳ شمع کی طرح سے ظلمت کدہ عالم میں
 شب کو رہ جائے یاں ' وقت سحر جائے
 * فراق اور رند *

ردیف دونوں قولوں میں صیاد ہے - البتہ قوافی میں اختلاف ہے
 لیکن مضامین کی بلندی زیادہ تر اس ردیف کی پابندی ہے - لہذا لطف
 سے خالی نہ ہوگا کہ دونوں شعرا کی قوافی کا موازنہ فرمائیں -

فراق

- ۱ ہمارے حال یہ کرتا نہیں نظر صیاد
- غرض کہ سخت ہے بہرحم بے خطر صیاد
- ۲ مری وفا نے قفس کی یہ شکل دکھلائی
- وگر نہ دام کہاں میں کہاں کدھر صیاد
- ۳ وبال جاں ہوئی آخر بلند پر رازی
- نہوتے کاش کے یہ اچھے بال و پر صیاد
- ۴ کہ پھول کھل رہے ہیں آبشار جاری میں
- غرض کہ زور چمن ہے بہار پر صیاد
- بہار باغ تو ہم کو کہاں میسر ہے
- نہ آئے نگہت گل بھی کبھو ادھر صیاد
- فراق مرغ دل اچھے کا کام آخر ہے
- قفس ہو آج جو دیران و نوحہ گر صیاد

وند

- کھلی ہے گنج قفس میں مری زبان صیاد
- میں ماجرائے چمن کھا کروں بہاں صیاد
- دکھا یا گنج قفس متجہ کو آب و دانے نے
- وگر نہ دام کہاں - میں کہاں - کہاں صیاد
- اجازا موسم گل ہی میں آشیان مہرا
- الہی توت بڑے تجہ پہ آسمان صیاد
- الہی دیہکئے کیونکر نہا ہوتا ہے
- زبان دراز ہوں میں اور بد زبان صیاد

نکلے نہ قدم آشیاں سے اے بلبل
 لکائے بیٹھے ہیں پھندے جہاں تہاں صیاد
 قریب دانہ نہ کھاتا میں زینہار اے رند
 نہاں جو دام میں کرتا نہ باقیباں صیاد

فرق کے متعلق جو کچھ عرض کیا گیا ہے - اُس سے یہ اندازہ
 ہو سکتا ہے کہ اُن کی شاعری ایک کڑی ہے قدیم و جدید شاعری میں -
 ارد یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ آپ کی شاعری میں فارسی کا رنگ
 غالب ہے - تاریخ ارتقائے شعر اردو سے دلچسپی رکھنے والوں کے لئے اس
 قسم کے شعرا کا مطالعہ بہت ضروری ہے - اول تو اس لئے کہ بغیر اس
 قسم کے شعرا کے کلام کو دیکھے ہوئے یہ نہیں معلوم ہو سکتا کہ موجودہ
 زبان نے قدیم متاورات و الفاظ کو کس طرح اور کیوں ترک کیا ہے - دوسرے
 اس مطالعہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ جس شاعری کو ہم جدید کہتے
 ہیں اُس میں زبان کی صفائی کے علاوہ کیا کیا خوبیاں پھندا ہوئی ہیں
 اور دور حاضر کی ایجادات نے مختلف اقوام کو قریب تر کر دینے کے
 بعد زبان و معاشرت پر کیا اثر ڈالا ہے -

ضام الہ آباد کے معاروں کی اصطلاحیں

از محمد نعیم الرحمان ، ایم - اے -

ہندستانی کی چولائی اور اکتوبر سنہ ۱۹۳۱ء کی اشاعتوں میں (ص ۲۰۷ تا ۲۳۰ ، اور ص ۵۸۶ تا ۶۲۲) راقم الحروف نے الہ آباد کے معاروں کی چند اصطلاحیں جمع کر کے پیش کی تھیں۔ مضمون کی اشاعت کے کچھ ہی عرصے کے بعد مجھے تلبہ ہوا کہ اس میں اصلاح کی ضرورت ہے۔ بعض صورتوں میں متعوض طباعت کی غلطی ہے، بعض میں سپو ہوا ہے، اور بعض مقامات میں غلطی ثابت ہے۔ بار بار خیال آیا کہ اصلاح کر کے ہندستانی ہی کے صفحات میں شائع کر دوں۔ مگر بعض امور باوجود تلبہ اور آگاہی کے بھی معرض التوا میں آجاتے ہیں؛ چنانچہ مجھے اب توں برس بعد اس کی توفیق ہوئی ہے۔ اس سے انفعال بھی ہے، اور اس کا افسوس بھی۔

اس درنگ کا ایک سبب (اگر اب اس کا عرض کرنا بالکل بے جا نہ ہو) یہ بھی ہوا کہ اس عرصے میں مجھے اور بھی متعدد اصطلاحیں دستہاب ہوتی رہیں، اور ارادہ تھا کہ ان کو ہندستانی کے صفحات میں پیش کر دوں گا۔ لیکن ایک تو یہ سلسلہ آہستہ آہستہ جاری رہا اور کبھی اس کے ایک مقدر انجام کی ضرورت نظر نہ آئی، دوسرے یہ کہ ان تازہ اصطلاحوں میں سے ابھی کئی ایک ایسی باقی ہیں جن کی تشریح کے باب میں مجھے ابھی تک پورا اطمینان نہیں ہوا ہے۔ لامحالہ اس پیش کش میں التوا ہوتا رہا، اور اسی کے ساتھ معلومہ اصطلاحات کی اصلاح میں بھی دیر ہوتی گئی۔ میں کوشش کروں گا کہ یہ تازہ اصطلاحیں

ہندستانی کی مستقبل قریب کی کسی اشاعت میں شائع ہو سکیں -
فی الحال شائع شدہ اصطلاحات میں جو ترمیم منظور ہے وہ عرض ہے - وہیں
اپنے محترم پروفیسر عبدالستار صدیقی صاحب کا میلوں میں کہ آپ کے
مشورے سے متعدد مقامات پر بہتری بصورت افزائی ہوئی -

[۱] صفحہ ۴۱۰ - اٹھ ماس اور اٹھ مانس کا ایک اور معروف
تلفظ اٹھ وائس بھی ہے - (ہندستانی ' ج ۲ ' ص ۱۵۹) -

ص ۴۱۱ - آژانا : اودہ کے بعض افلاک میں ڈھاوان ساٹھان کو عام
طور پر آژانا کہتے ہوں - خط کے ترجمہ پن کا اصولی خیال اس مفہوم
میں بھی موجود ہے -

انتھا کی صرفی تشریح میں ایلٹ ہار کی اصلیت صحت کے خلاف
ہے ؛ کہیں کہ انتھا کے آخر کا ہا وہی ہے جو ”چرواہا“ میں ہے - اسی
طرح اینٹھا کا تلفظ بھی بے جا درج ہوا ہے -

”اندھا گولا“ کی تشریح میں آخری الفاظ ”دیکھو گولا“ معذوف
ہونے چاہئیں ، کہیں کہ اس سے اوپر کی سطر میں گولا کی طرف اشارہ
کیا جا چکا ہے -

ص ۴۱۲ - دوسری سطر میں شروع کے الفاظ ”اس کی ایک
صورت“ ضرورت سے زائد ہیں اور معذوف ہونے چاہئیں - اندھاری کی
شکل میں افسوس ہے کہ طباعت میں پہلے کر نقطے دار خط اور الف ب
(جن کا حوالہ تشریح میں ہے) نمودار نہیں ہوئے - داہلی طرف کے خط

کا کل حصہ ' اوپر کی پھشانی کو چھوڑ کر ' الف ب میں شامل
سمجھنا چاہیے -

”اول“ کی تشریح میں اینٹ کے علاوہ اول قسم کے ”کھنچڑ“
کو بھی شامل کر لینا چاہیے - کھنچڑ بھی حقیقت میں اینٹ ہی
ہوتی ہے ' جو اُدھر اُدھر کی اینٹوں کے بے طور دباؤ سے تھوڑی میڑھی
ہوجاتی ہے ' اور چون کہ پزارے میں پکتے وقت وہ اینٹیں سب سے اندر
کی صف میں ہوتی ہیں اس لئے گرمی کی شدت سے زیادہ پک کر سیاہ
رنگ کی بھی ہوجاتی ہیں - یہ بدنما اور بد رنگ اینٹ گو اپنی
خوش نما بہنوں کے مقابلے میں مردرد ہوتی ہے لیکن مضبوطی میں ان
سے بدرجہا زیادہ ہوتی ہے - یہی وجہ ہے کہ کھنچڑ کو عموماً تعمیر کی
بنیاد میں استعمال کیا جاتا ہے - ایک اور عقیدہ یہ ہے کہ کھنچڑ نمی کے
اثر سے بھی بہت زیادہ عرصے تک محفوظ رہتا ہے اور اُس میں
لونا نہیں لگتا -

”ایڑ“ کی تشریح میں پہلی ہی سطر میں لفظ ”عموماً“ کو
محذوف سمجھنا چاہیے -

”بانکڑی“ کی یہ اصطلاح غالباً گوتے کی ”بانکڑی“ سے مستعار ہے
جو زنانہ کپڑوں میں اور مسالے کے ساتھ کنارے کنارے پر تانکی جاتی ہے -
' بقی مارنا ' کے تحت میں ”بقا“ کے مفہوم ”کسی“ نقص
عیب“ کی طرف اشارہ کرنا صحیح نہیں ہے -

ص ۴۱۴—ہیری : اُس لفظ کے تلفظ میں اہل اودہ کبھی ڑ سے
پہلے نون غنہ کا اظہار کر کے ہیری بولتے ہیں -

”بسولی“ کا تلفظ زیادہ تر ”بسلی“ (س کے پیش سے) یا ”بسلی“ (س کے سکون سے) کیا جاتا ہے۔

ص ۴۱۵—”بکس“ کی تشریح میں یہ اور اضافہ کر لہذا چاہیے کہ: چونے، بالو اور داکھی کے بھمانے کو بھی بکس کہتے ہیں؛ اور یہ بکس اس طرح بنتا ہے کہ اینٹوں کا ایک احاطہ بنا لیتے ہیں اور اسے چونے، بالو وغیرہ سے بھر دیتے ہیں۔ اس احاطے کے ناپ سے چونے وغیرہ کی مقدار معلوم کر لی جاتی ہے۔

ص ۴۱۷—”بیالا“ کی اصل ”بیار“ (ب کے زیر سے) ہے جس کے معنی ”ہوا“ کے ہیں۔ بیار سے بیارا، اور بیارا سے بیالا ہو گیا ہے۔ عام محاورے میں بھی روشندان کو بیالا کہتے ہیں۔

ص ۴۱۷ اور ص ۵۹۶ پر ”بیجاوی“ ذات کا ذکر ہے۔ اس کا تلفظ محض ج ہی سے نہیں بلکہ ز سے بھی ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ز اہل ہند کے لہجے کے مطابق حقیقت میں حرف ض کا تلفظ ہے۔ اس میں قابل لحاظ امر صرف یہ ہے کہ ض ہمارے ہندی معیاروں کے منہ میں پہنچ کر محض ج ہی کی شکل میں تبدیل نہیں ہو گیا ہے، بلکہ اُن کے ہاں اس کے قریب کا تلفظ (ز) بھی موجود ہے۔

ص ۴۲۰—”پاز“ کی تشریح میں پہلی سطر میں ”کا“ کی جگہ ”کی“ چھپنا چاہیے تھا۔

اسی صفحے کی آخری سطر میں ”یہی“ کی جگہ ”یہ“ پڑھنا بہتر ہوگا۔

ص ۴۲۲—” پکا ڈھولا “ کی تشریح کی پہلی سطر میں ” قات “ کے بعد ” کے نیچے “ کا اضافہ ضروری معلوم ہوتا ہے ۔ اس اضافے کے بعد ” اور چوکھٹ کے اوپر والے سہروے کے بیچ “ کے الفاظ بالکل فہر ضروری ہو جاتے ہیں ، اس لئے معذوف ہونے چاہئیں ۔

پلاستر اور پلستر (ص ۴۲۳) کے لئے ایک اور اصطلاح ” استر “ (الف اور ت مفتوح) بھی ہے ۔ استر فارسی لفظ ہے ، اور اس کی دوسری صورت آستر ہے ۔ فارسی میں ” آستر کاری “ اسی معنی میں آتا ہے جو پلستر یا پلاستر کا مفہوم ہے ۔ خود ہمارے ملک میں اکثر لوگ ” استر کاری “ کہتے ہیں ۔

ص ۴۲۳—پوٹیا کی جگہ ” پالت “ (لام مفتوح) ہونا چاہئے ۔ اصل یہ ہے کہ اس اصطلاح کے بارے میں خود اہل حرفت مختلف رائے رکھتے ہیں ۔ بعض اسے پالت بتاتے ہیں ، اور بعض پوٹیا ہی کہنے پر اصرار کرتے ہیں ۔

پلاستر کی تشریح کی آخری سطر میں گنجکاری میں ج چھپ کھا ہے ؛ اس کی جگہ چ سنبھلنا چاہیے ۔

اسی صفحے پر نیچے سے دوسری سطر میں ” کی عمودی چوکھٹ (پٹی) “ کی جگہ ” کے بازو “ کہنا بہتر ہوگا ، کیوں کہ اس کے لیے بازو بولا جاتا ہے ۔ اس وقت میرے ذہن میں نہیں آیا تھا ۔

ص ۴۲۵—سطر ۷ میں انگریزی لفظ Rugh غلط چھپا ہے ، اسے Rough ہونا چاہیے ۔

ص ۴۲۶—” پیکار “ کی تشریح میں سطر ۴ کے بعد ” یا چھت کے نیچے تک “ اور بڑھا لینا چاہیے ۔

اسی صحت پر ”پہت“ کی توضیح میں آندا اور اضافہ کر لیا جائے تو مفید ہوگا کہ ”پہت“ ضد ہے جت کا (جد) - سائنسوں کی اصطلاح میں ایک اکیلے گھوڑے کو پہت اور دو کو جوڑی کہتے ہیں - اسی طرح ”پہت کا ساز“ اور ”جوڑی کا ساز“ بھی بولا جاتا ہے - بعض مہذب لوگ بجائے یہ کے ف کے سانہ ”فت“ بولتے ہیں - کان پور کے سوداگروں کی فہرستوں میں ساز کی صفت میں بھی ”فت“ نظر آتا ہے -

ص ۲۲۷- پھیل کی تشریح میں قوسین کے الفاظ ” (اور بگڑا ہوا) “ غہر ضروری اور نامناسب ہیں - ان کو محذوف سمجھنا چاہیے - ص ۲۲۹- ”تملچا“ کی تشریح میں الفاظ ”طماچہ - طمانچہ“ تپانچہ“ کا اندراج غہر ضروری ہے - ان سب کو خارج سمجھنا چاہیے - تہلچا اور تملچا فارسی تہلچہ اور تنگچہ کی ہادی صورتیں ہیں -

ص-۲۳۰- تہابی کی صرفی تشریح میں ‘ قوسین کے الفاظ میں ”تہیکنا“ کی جگہ ”تہاپنا“ ہونا چاہیے -

ص ۵۸۷- لفظ تہیا کی تہ کے نیچے زیر کی علامت غلط چھپی ہے - ”تہیا“ میں امذ کے بعد قوسین میں تلفظ کے اظہار کے لئے ”یابی معروف سے“ کا اضافہ کر لینا چاہیے -

ص ۵۸۸ پر ”جام“ کی تشریح افسوس کہ بالکل غلط درج ہوگئی - مہرے پہلے مسودے میں یہ غلطی نمایاں نہیں ہے - معلوم ہوتا ہے کہ بعد میں تدوین اور ترتیب کے وقت ”تہلچہ اور گوند“ کے استعمال کے دوران میں یہ غلطی واقع ہوئی ہے - بہر کیف ”جام“ کی تشریح میں جو کچھ لکھا گیا ہے وہ حقیقت میں ”سبل“ (گھلتا ، گدالا) کی کیفیت ہے ؛ اور ”جام“ سے مراد ہے ”چار یا نواچ یا ایک فت کی

وہ جزائی جو چوکھٹ کی بغل میں ' دائیں بائیں ' بنائی جاتی ہے ۔
 لفظ جام اصل میں انگریزی لفظ Jamb کی ہندی شکل ہے ' جس کا
 اطلاق انگریزی معیارے میں معراب ' دروازے ' ٹھوکی یا آتش دان کی
 معراب کے دونوں طرف کے بازوؤں کی عبارت پر ہوتا ہے ۔

" جٹ " کی تشریح کے آخر میں ابتداً اضافہ ضروری معلوم ہونا ہے
 کہ " اس کا ضد ہے پھٹ (جد) " ۔

جزائی کے تحت میں دوسری سطر میں لفظ " چونا " چھپا ہے ۔
 یہ " چونے " ہے ۔

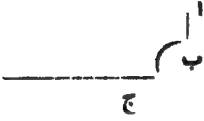
اسی صفحے پر نیچے سے دوسری سطر میں " بھد " کے بعد جو ک ہے
 وہ صحیح طور پر چہر کے بعد ہونا چاہئے تھا ۔ یہ لفظ چہرک ہے ۔

ص ۵۹۱ — " چسما " کی توضیح میں انگریزی لفظ Chasm کے
 تلفظ میں مجھ سے تسامع ہوا ہے ۔ صحیح تلفظ چیزم نہیں بلکہ
 کیزم ہے ۔ لیکن یہ امر بھی ایک گونہ لطف سے خالی نہیں ۔ میں نے
 معدودے چند اشخاص کے سوا عام طور پر اوررسم ' تھیکے دار اور کاریگر
 لوگوں سے اس انگریزی لفظ کا تلفظ چ ہی سے سنا ہے ۔ یہ غالباً اُن کی کم
 سوانسی کی دلیل ہے ۔ یہ بھی ممکن ہے کہ چسما انگریزی سے نہیں بلکہ
 فارسی لفظ چشمہ سے بنا ہو ' اور اُسی کی ہندی صورت ہو ۔

" چلہا " کی لفظی تشریح میں پہلی سطر کے آخر سے
 " چوناہار " کو معذوف ہونا چاہئے ' کہوں کہ اس لفظ کی حقیقت
 بھی اُنٹھا کی سی ہے ۔

ص ۵۹۲ — " چوتر " کے تلفظ میں زیادہ مناسب ہوگا کہ " چ " کے
 پیش کی جگہ " واو معروف " کہا جائے ۔

اسی صفحے پر ” چوڑی “ کی شکل کا جو خاکا دیا گیا ہے افسوس ہے کہ غلط دکھایا گیا - چوڑی کی صحیح شکل یوں ہوگی :



” چورس “ کے بیان میں قوسین کے اندر ہی ” چورسائی “ کا اضافہ مناسب ہوگا، جو چورس کا حاصل مصدر ہے -

ص ۵۹۳— ” داغ بیل “ کے بیان میں چوتھی سطر میں لفظ ” ہو “ کے بعد ” یا “ چھپنے سے رہ گیا ہے -

ص ۵۶۸— گول ذات کی تشریح (آخری سطر) میں ” کھڑی ایلٹ “ کہنا پوری طرح درست نہیں ہے - اس کی جگہ ” کھونجا “ یعنی ساڑھے چار انچ چوڑی ایلٹ “ کہنا بہتر ہوگا - اسی طرح ص ۵۹۹ پر دوسری سطر میں اگر قوسین کی عبارت یوں ہو تو زیادہ صحیح اور واضح ہوگا : (ایک ایلٹ کھڑی یعنی نو انچ کی اونچائی میں ‘ اور ایک بڑی یعنی ساڑھے چار انچ اونچی) -

ص ۵۹۹— نیچے سے چوتھی سطر میں قوسین کا لفظ سندھوتچی سے چھپ گیا ہے ‘ یہ ص ہونا چاہیے تھا -

ص ۶۰۱— ڈھاہ کے بیان میں لفظ ککر کی جگہ کے بارے میں مجھ سے سہو ہوا - ککر مذکر نہیں بلکہ مؤنث ہے -

” ڈھولا “ کے بیان کے آخر میں یہ اضافہ کر دینا چاہیے : ” اسے قالب بھی کہتے ہیں “ -

” راج “ کے بیان میں اتلا اور بڑھا دینا چاہیے : ” ملک اودہ میں راج کو ” تھوٹی “ (بڑھتی کے وزن پر) کہتے ہیں “ - اس لفظ کی اصل غالباً ” تھپٹی “ ہو (یعنی ” تھاپنے والا “) -

ص ۶۰۲—سطر ۴ اور سطر ۱۳ میں لفظ ”زاویہ“ میں بلا وجہ ایک حمزہ اور بڑھاپ دیا گیا ہے، جو تلفظ کے لحاظ سے کسی طرح صحیح نہیں۔ و کے بعد حمزہ نہیں ہے بلکہ ایک ی اور ایک یا ی مجہول ہے۔

ص ۶۰۳ پر ”ساج“ کے بہان میں ”تعمیر“ کی جگہ ”تعمیر“ غلط چھپا ہے۔

ص ۶۰۴ پر سہل کے آخر میں یہ اضافہ ضرور منہد ہوگا کہ ”اودہ میں اسے سابر (ب منعوج) کہتے ہیں۔“

”سندلا“ کی اصل غالباً ”سندل“ ہے۔ اس چونے کو شاید اس نسبت سے سندلا کہتے ہوں کہ اس کا رنگ سندلی (شربتی) سا ہوتا ہے۔

ص ۶۰۵—”سم“ کے بہان میں آخری سطر میں سے بہتر ہے کہ لفظ ”نمبر“ کو خارج کر دیا جائے۔

ص ۶۰۶—کارہل کی چوں کہ صرف یہی واحد شکل نہیں ہے، اس لیے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اس کی تشریح کے آخر میں اتنا اور اضافہ کر دیا جائے کہ ”علاوہ اس کے کارہل کی اور بھی مختلف شکلوں ہو سکتی ہیں۔“

”کانس“ کے بہان میں دوسری سطر کے شروع سے ”عربی : قرناس؟“ کو خارج کر دینا مناسب ہوگا، اس لیے کہ زیادہ قرین صحت یہی امر ہے کہ ہمارا ”کانس“ انگریزی ہی سے ماخوذ ہے نہ کہ عربی سے، جہاں ”قرناس“ خود فقہ زبان سے آیا ہے۔

ص ۶۰۹ پر سطر ۷ میں لفظ سب کے بعد لفظ سے ہونا چاہیے جو چوبلے سے رہ گیا ہے۔

کلمہ کے تلفظ کی تشریح میں ” اور نون فہ “ کو معذوف کر دینا چاہیے۔ اس کے علاوہ پوری تشریح میں اس لفظ کو بجائے موٹ کے مذکر سمجھنا چاہیے۔

ص ۶۱۳ کی دوسری سطر میں بجائے ” چوڑائی “ کے ” موٹان “ بہتر اور صحیح تر ہوگا۔

” گڈر “ کا ایک اور تلفظ ” گڈر “ بھی سنا جاتا ہے۔ اس کی تشریح میں لفظ ” عموماً “ کو خارج سمجھنا چاہیے۔

ص ۶۱۹ — ” مچھولا “ کا دوسرا تلفظ منجھولا (نون فہ سے) بھی ہے۔

ص ۶۲۰ پر دوسری سطر میں لفظ ” زرا “ سے پہلے ” سے “ چھپنے سے رہ گیا ہے۔

ص ۶۲۱ — ” نریا “ کے بیان میں یہ اضافہ کر دینا چاہیے کہ ” ملک اودہ میں اسے گھونگی یا گھونگی (نون علہ ، واو مچھول) کہتے ہیں۔

ص ۶۲۲ — ” نہو “ کو ملک اودہ میں عوام نٹ (ن کے زیر اور ء کے پیش سے) اور مہذب لوگ نہ (ن کے زیر اور ء کے سکون سے) بولتے ہیں۔

” ہول پاس “ کی تشریح میں اس کی انگریزی صورت غلط درج ہوئی ہے۔ صحیح انگریزی لفظ ہولڈ فاسٹ (Hold fast) ہے۔ اس لفظ کے بیان میں چوتھی سطر کے شروع میں بجائے ” پتھوں “ کے ” بازوؤں “ پڑھنا چاہیے۔

تبصرے

”کار امروز“

ملنے کا پتہ — قصر الادب آگرہ - قہمت مجلد چار روپے - فہر مجلد ساڑھے تین روپے -

”کار امروز“ جناب سیماب اکبر آبادی کی نظموں کا مجموعہ ہے - حالانکہ کار امروز سے تلگ آکر لوگ شعر و شاعری کی دنیا میں پناہ لیتے تھے لیکن اب خود شعر و شاعری جناب سیماب کی بدولت کار امروز میں داخل ہے -

عصر حاضر کے باکمال شعرا میں سیماب صاحب کی ہستی کسی تعارف کی محتاج نہیں ہے - وہ موجودہ دور کے کامیاب اساتذہ میں سے ہیں اور ایک خاصی تعداد شاگردوں کی رکھتے ہیں - ہر چند کہ شعرا کی اس انراط کو کچھ لوگ قوم کے عملی جمود اور ذہلی فرو مانگی سے منسوب کریں گے لیکن اس سے کم از کم سیماب صاحب کی پختگی مشق اور تجربے کا صحیح اندازہ لگایا جاسکتا ہے - یہی وجہ ہے کہ اُن کی شاعری میں زبان اور طرز بیان کے اعتبار سے ، سوائے اس کے کہ انہوں نے تراکیب فارسی کے استعمال میں ضرورت سے زیادہ آزادی سے کام لیا ہے ، حرف گہری کی گنجائش کم ہے - ان لوگوں کا ذکر نہیں جنہوں نے شاعری اور زبان کو مقامی بنا لیا ہے اور جن کے نزدیک ہر جدت ایک بدعت ہے خواہ وہ کتنی ہی قابل قبول کہیں نہو -

سیماب صاحب کی شاعری لطف زبان اور حسن بیان کا اعلیٰ ترین نمونہ ہے - خوبصورت الفاظ ، جہول تراکیب ، چست بندشیں اور لطیف

تشبیہات و استعارات کا بیک وقت اجتماع حسن کلام کے لئے کافی ہے ۔
 پھر اس کے ساتھ ساتھ متذوق پتھریں ، نظم کی نئی نئی شکلیں اور
 کلام کی روانی میں قرنم و موسیقی کی رعایت اس حسن کو دوبالا
 کر دیتی ہیں ۔ تاہم کا سوال یہ کار ہے کہ اس کا تعلق مشق
 و اکتساب سے نہیں ۔ اور یوں بھی ان کے کلام میں وہ تمام خوبیاں پائی
 جاتی ہیں جو اس وقت دہلی یا لکھنؤ کے کسی استاد فن کے لئے باعث
 فخر و مباہات ہوسکتی ہیں ، البتہ یہ جلد الفاظ مکمل نظر میں مثلاً
 ”صفحہ ۱۵۰ پر مہوس بمعنی بوالہوس اور رتہب لکھا ہے ۔ صفحہ ۱۹۵
 میں مجروح دو اسم ’ پابند رسوم کے مفہوم میں استعمال ہوا ہے ‘
 صفحہ ۳۹ میں تکیہ بالہیں لکھا ہے ‘ حالانکہ تکیہ بالہیں مترادف
الفاظ ہیں ‘ ایک جگہ سنن سے تابہ سما لکھا ہے ‘ حالانکہ سما
 سے تابہ سما “ رائج ہے ۔ لیکن ان لفظی مباحث سے قطع نظر ۔

مجھے تو اصولی حیثیت سے اردو شاعری کی بابت کچھ عرض کرنا
 ہے ۔ کہا جاتا تھا کہ جلد فرسودہ رسم و رواج میں متصور ہونے کی وجہ
 سے قدیم شاعری نے بالکل ماہِ راکد کی حیثیت اختیار کر لی تھی اور شاعر
 کی قوتِ تخلیق کا قریب قریب فقدان ہو گیا تھا ۔ چنانچہ جدید
 شاعری نے ان بلندشوں کو توڑ کر آگے قدم بڑھایا اور ایک نئی راہ نکالی لیکن
 دیکھا یہ جاتا ہے کہ عام طور پر یہ بھی کچھ دور آگے چل کر تھم گئی ہے اور
 گھوم پھر کر ایک مخصوص رنگ اور ایک متعین حد سے باہر پاتوں نہیں
 نکالتی ۔ اُس کی وجہ بھی وہی ذہنیت ہے جس نے قدما کے یہاں جدت
 و اختراع کے سوتوں کو خشک کر دیا تھا یعنی کسی مجدد فن کا اتباع
 اس حد تک کہ وہ تقلید کی حد سے بھی گزر کر نقل بن جائے ۔
 اور ہر جلد کہ اس کا اعتراف کبھی نہیں کیا جاتا لیکن دنیا جانتی

ہے کہ ان ذہنوں کی چمک صرف مصنوعی ہے اور یہ ایک خاموش ادما ہے اس آفتاب کمال کی ہمسری کا جس سے یہ سب کسب نور کرتے ہیں ۔

جذاب سہماں کی شاعری اس حریص و نقال ذہنیت سے تمام تر ملوث نہیں معلوم ہوتی ۔ ممکن ہے کہ انہوں نے خیالات میں کوئی قابل قدر اضافہ نہ کیا ہو ، لیکن ہر شاعر کے لئے یہ کب لازمی ہے کہ وہ تخیلات و تصورات کی نئی نئی دنیاؤں کا اکتشاف کرے ۔ ان کی یہ سعادت کیا کم ہے کہ وہ جدید شاعری کے نئے سرمایہ کی از سر نو ترتیب و تہذیب کرنے کے اہل ہیں ۔ سہماں صاحب کی شاعری حقیقتاً ایک نو آبادی ہے ۔ پھر ظاہر ہے کہ کسی نئی سر زمین کا بسانا ، اس کی تزئین و آرائش کرنا اتنا ہی ضروری اور قابل ستائش ہے جتنا کہ اس کا دریافت کر لینا ۔ اجتہاد فکر کا نعم البدل بداعت اسلوب ہے اور لاریب کہ ان کا کلام ہم کو نو بہ نو اسالہب سے روشناس کرتا ہے ۔ انہوں نے ان تمام نئے نئے خیالات کو جو پہلے کسی ایک نظم یا شعر یا صرف ایک مصرع کا موضوع تھے بہت شرح و بسط کے ساتھ کئی کئی نظموں میں ادا کیا اور رنگ برنگ کے ملبوس پہنا کر تازہ کر دیا ہے ۔ اور ہر چند کہ ان کے پڑھنے کے بعد بھی ذہن صرف اسی زندہ جارید نظم یا شعر یا مصرع کی طرف متعلق ہو جاتا ہے جو ان نظموں کا ماخذ ہیں پھر بھی کم از کم ان کی افادیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا ۔ شائد ان کی بعض نظمیں مثلاً ” غالب ” ” مہراہم خرام شب ” ” تاروں کا گہت ” اور ” رقص برگ ” وغیرہ صرف اقبال کی صدائے باز گشت قرار دی جائیں لیکن ان مستثنیات کے جواب میں ” سوسائٹی ” ” گل نافرمان ” ” ہندوستانی ماں کا پیغام ” وغیرہ بھی کی جاسکتی ہیں جو یکسر جذاب سہماں کی تراش افکار اور چھت طبع کا نتیجہ ہیں ۔ اسی طرح

ممکن ہے کہ بعض جگہ ان کا طرز بیان معضض چربہ معلوم ہو مگر یہ ان کی شاعری کا عام رنگ نہیں ہے - وہ خوشہ چھلی کرتے ہیں لیکن نظر بچاگر نہیں بلکہ حقدار بن کر - پھر ظاہر ہے کہ اگر کسی شخص میں زور بیان ہے تو بڑے سے بڑے آدمی کا ہم خیال بن سکتا ہے اور اس کی اس جرات پر " بکف چراغ دارد " کا اطلاق مشکل ہی سے واجب ہو سکتا ہے -

سہساب صاحب کی شاعری عصر جدید کی جملہ تحریکوں کی اٹھنے دار ہے - موجودہ زمانے میں قومیت ' حریت اور اشتراکیت کی تحریکوں نے ہندوستانہوں کے خیالات کی رو کو ایک خاص سمت میں پھیر دیا ہے - چنانچہ جدید شاعری میں بھی اس کی ایک لہر دوڑ گئی - سب سے پہلے آوازہ کسی نے بھی بلند کیا ہو لیکن اقبال نے سب سے پہلے اس موضوع پر مکمل اور منظم طور پر اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے - اس کے بعد اکثر شعرا اس میدان میں طبع آزمائی کرتے رہے لیکن کوئی قابل ذکر ترقی نہیں ہو سکی - اس موضوع پر سہساب صاحب کی نظمیں " کانگریس " " گاندھی " " آزادی " " نوجوان ہندوستان سے " " اے سرمایہ دار ! " " مزدور " وغیرہ بہت کامیاب ہیں اور اپنے طرز ادا کی جدت کی وجہ سے ممتاز حیثیت رکھتی ہیں - یہاں بھی حضرت سہساب نے معاملات کو درسروں ہی کے نقطہ نظر سے نہیں دیکھا ہے - مثلاً اقبال و دیگر شعرا یعنی جوش و علی اختر وغیرہ اشتراکیت کے حامی ہیں اور موجودہ نظام تمدن کو جس کی بنیاد استبداد پر قائم ہے وہاں انقلاب دیتے ہیں - اقبال جملہوں نے سب سے پہلے اس موضوع پر قلم اٹھایا تھا اور جن کے اشعار اب بھی لاجواب ہیں مزدور سے کہتے ہیں :-

ہمت عالی تو دریا بھی نہیں کرتی قبول

خلیچہ سال فافل ترے دامن میں شہلم کپ تلک

نغمۂ بیداری جمہور ہے سامان عیش
 قصۂ خواب آور اسکندر و جم کب تلک
 آنقب تازہ پیدا بطن گوتی سے ہوا
 آسمان دبوے ہرے تاروں کا ماتم کب تلک
 توڑ قالین فطرت انسان نے زنجیریں تمام
 دوری جلت سے روتی چشم آدم کب تلک
 باغبان چارہ فرما سے یہ کہتی ہے بہار
 زخم گل کے واسطے تدبیر مرہم کب تلک
 کرمک نادان طوائف شمع سے آزاد ہو
 اپنی فطرت کے تجلی زار میں آباد ہو

سہماب صاحب کا ارشاد ہے - مخاطب سرمایہ دار سے ہے :-

جانتا ہوں میں غلط تقسیم ہے تقدیر کی
 خواجگی تجھکو عطا کی اور اسے یہ چارگی
 قسمتِ عالم یہ ہے قبضہ مگر اللہ کا
 وہ اگر چاہے بدل قالے تیری تقدیر بھی
 تیرے سرمایے میں قسمت ہے غریبوں کی شریک
 وزنہ کھوں تجھ کو ضرورت سے سوا دولت ملی

دولت کی غیر مساوی تقسیم کا الزام تقدیر پر کوئی نگی بات نہیں
 البتہ دوسرے شعر کا استدلال خوب ہے اگر آپ اسے عامیانہ نہیں بلکہ
 شاعرانہ سمجھیں ورنہ سرمایہ دار بوجھ سکتا ہے کہ غریبوں کی قسمت
 کی شریکوں کو کھوں نہ ملی کہ میں اچے سرمایے میں بھی ان کی قسمت
 کو شریک سمجھوں ؟ پھر حضرت سہماب سرمایہ دار کو "طوفان

”نتراکیت“ سے خبردار کرتے ہوئے ان الفاظ میں مصالحت کے
لمب گار ہیں:—

اپنے ہمجلسوں سے اے ماعم نہ وحشت چاہیے
جن کا تو مفقودم ہے ان کی بھی خدمت چاہیے
وہ معارف ہیں تیرے، ہمدرد ہیں ہمارے
حسب موقع تجھکو ان کی بھی اعانت چاہیے
حقِ خدمت ان کا دینا چاہیے دل کھول کر
جو وفا تجھ سے کریں ان سے مروت چاہیے

اقبال نے اپنی اسی نظم میں سرمایہ دار کی تلک بخششی پر یوں
غلز کیا ہے:—

دست دولت آفریں کو مزد یوں ملتی رہی
اہل ثروت جیسے دیتے ہیں غریبوں کو لذت

مگر واضح رہے کہ وہ کم یا بوش بہر صورت مزد تھی - اب
لبتہ سہاب صاحب مزدوروں کو زکوٰۃ دلانا چاہتے ہیں - معلوم نہیں کہ
مزدور کی خودداری اسے کہاں تک پسند کریگی - ممکن ہے کہ انہوں نے
مصالحت وقت اسی ”تدبیر مرہم“ میں سمجھی ہو لیکن یہ ظاہر ہے
کہ انہوں نے صرف اوروں کے اقوال پیس کرنا پسند نہیں کیا اور اپنی
انفرادیت کو برقرار رکھا ہے -

سہاب صاحب بھی اقبال اور تذکرہ کی طرح مغربی تہذیب اور
اس کے اصل اصول کو خود غرضی قرار دیتے ہیں اور موجودہ سیاسیات
و نظام معاشرت کو انسانیت کی کار فرمائی، پیچیدہ صداقت، وحدت،

اخوت اور انسانیت کی تلقین کرتے ہیں - ”اساس کاٹناٹ“ ”فردوس گم شدہ“ ”طلوع سیاست“ ”صبح معیت“ انہیں جذبات کی حامل ہیں - اور اپنی شعریات اور رنگینی بیان کے اعتبار سے بہت دلکش ہیں - نمونہ کے لئے ”فردوس گم شدہ“ کے چند اشعار ملاحظہ ہوں -

اک اندھیری رات میں انسان ہے مصروف جنگ
عظمت باطل کا بھوکا تشنہ کامِ نام و ننگ
کند تلواریں تکبر کی نیام فکر میں
ترکھ نخیل میں کمزور جذبوں کے خدنگ
ہے صدائے دشمن و نشتر سرور ارتقا
موت کی ہر چیخ ہے اس کے لئے آواز جنگ
خون کے چھینٹوں کو سمجھا ہے بہارِ گل فروش
مذہبِ اس کو نظر آتا ہے موجِ آب و رنگ
معنی انسانیت بھولا ہوا ہے آدمی
کارواں در کارواں ہے قومیت کا عذر لنگ

بالغ میں لالہ بھی ہے گل بھی سمن بھی خار بھی
ایک رنگین خاموشی مہربان فریاد ہے
رکھ لئے ہیں نام پہلوں کے ہمیں نے مختلف
فطرتِ گلشن مگر اس قید سے آزاد ہے
اس کے باطن کا کوئی انسان محروم ہی نہیں
آشلے راز صرف اک بلبلِ ناشاد ہے
گلستلی کا ہر ورق ہے درسِ بھادری ہنوز
آہ انسانِ تنافل کیس کیوں برباد ہے

حسن تھا روح صداقت تھی محبت تھی جہاں
 مجھ کو وہ فردوسِ گم گشتہ ابھی تک یاد ہے
 جذبۂ حسن و محبت پھر بڑھانا چاہئے
 پھر جہنم زار کو جنت بلانا چاہئے

حضرت سیماب کے نزدیک بھی ہماری مشکلات کا حل عہدِ ماضی کی طرف مراجعت ہے۔ اس نظریہ کی صحت و غلطی سے قطع نظر کرتے ہوئے کہ نفسِ شاعری اور اصول فن پر اس کا کوئی خاص اثر مرتب نہیں ہوتا، یہ کہدینا ضروری ہے کہ اس باب میں ان کا تذیل بہت مبہم اور غبرِ مکمل ہے۔ چنانچہ ”ایک پیغام اہل عالم کے نام“ اور ”نشاط آغاز و خمار انجام“ وغیرہ میں ان کے خیالات الفاظ کے خوبصورت طلسم میں گم ہوتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ مثال کے لئے اذکرِ نظم کا تجزیہ پیش کیا جاتا ہے کہ اس میں ان کے خیالات زیادہ مکمل اور واضح ہیں:—

یاد ہیں وہ دن کہ یہ دنیا مکتبہء خانہ تھی
 بارہا حسن و صداقت، نازش کاخانہ تھی
 آدمی اپنے ہی کیفِ سرمدی میں مست تھا
 تشنہ کامی بے نیاز ساغر و پیمانہ تھی
 اپنے استحکام سے فارغ تھا ذہنِ آدمی
 صرف تعمیرِ جہاں میں ہمت مردانہ تھی
 ریت کے ذروں پہ سر جھکتے تھے سجدوں کے لئے
 بلدگی نا آشدائے کعبہ و بت خانہ تھی
 گلشنِ ہستی میں یک رنگی کا عالم عام تھا
 پہلے صرف اک قوم تھی انسان جنس کا نام تھا

مشکل یہ ہے کہ تاریخِ عالم کسی ایسے زمانے کی شہادت نہیں دیتی جب ساری دنیا مہوں یہ اتفاق یہ اتحاد اور یکجہی دہی ہو جلداب سہماں اکثر عہد گذشتہ اور نشاطِ رفیعہ کا ماتم کرتے ہیں لیکن سمجھ میں نہیں آتا کہ وہ کون سا دور مانسی تھا جب صرف اخوت و محبت تھی ظلم و ستم نہ تھا ، ایثار و قربانی تھی خود غرضی و نفسانیت نہیں پائی جاتی تھی عیش و عشرت تھی اور مصائب و آلام ان کے پہلو بہ پہلو نہیں تھے ۔ اگر ان کے پیش نظر کوئی مخصوص عہد ایسا ہے جس کو وہ موجودہ زمانے کے لئے مثال اور معیار بلانا چاہتے ہیں تو اس کی صراحت کرنے میں کیا تکلف ہے ؟ پھر فرماتے ہیں :—

رفیعہ رفیعہ سادگی کے پیسہ رہن بدلے گئے
 کچھ نئے پہلو و میدانِ انجمن بدلے گئے
 آدمیت کو پسند آیا درندوں کا لباس
 فکر کے تیسورِ نظر کے بانکپن بدلے گئے
 خود پرستی نے حکومت کی حدیں تیار کیں
 جنگلوں میں انقلاب آیا چمن بدلے گئے
 کی گئی تقسیم مقبوضات میں سطحِ زمیں
 دھڑ کے نقشے بہ عنوانِ وطن بدلے گئے
 سجدہ گاہوں میں تعصب نے نئی تفریق کی
 خانقاہوں میں عبادت کے چلن بدلے گئے

جب دنیا وطنیت کے مفہوم سے نا آشنا تھی اسوقت کیا زمین مقبوضات میں تقسیم نہیں کی جاتی تھی ۔ اب اگر توپ و تفنگ کے پس پردہ قومیت کا جذبہ مصروف کار نظر آتا ہے تو کیا پہلے تیغ و سداں

ذاتی افراض و مقاصد کا ذریعہ حاصل نہیں تھے جو نسبتاً زیادہ مذموم و ناپسندیدہ ہوں؟ آپ صرف ایک مخصوص زمانے میں مسلمانوں کی مثال پیش کر سکتے ہیں کہ انہوں نے اپنے اصولوں کے لئے تلوار اٹھائی تھی لیکن نہ تمام دنیا مسلمان تھی اور نہ ان کا زمانہ دیرپا تھا کہ پورے دور ماضی کو اس سے مذسوب کیا جائے۔ مذہبی تعصب و افتراق بھی کچھ آج کی بات نہیں، خدا کا نام لہکر ہمیشہ انسان کا خوب بھایا گیا ہے۔ خیر اس قصہ ماضی کو چھوڑ کر اس خواب مستقبل پر اٹھیں جسے سہماب صاحب دیکھ رہے ہیں:۔

دور کر سکتی ہے اک انگڑائی اب بھی دوح کی
شخصیت کی تشنگی جمہوریت کا اضطراب
صرف تم انسان بن کر اپنی دنیا میں رہو
پُر سکون آزاد دیکسو، کامگار و کامیاب

”دوح کی انگڑائی“! معلوم نہیں اس کا کیا انداز ہوگا۔ ”انسان بن کر رہنا“! یعنی آدمی کو بھی میسر نہیں انسان ہونا۔ لیکن کہا گیا جائے، زندگی کی حقیقتیں اتنی ہی تلخ ہیں اور اس کی مشکلات اسقدر دشوار، ورنہ شاید اس خواب سے پہلے ہی اس کی تعبیر ممکن ہو سکتی، عام اس سے کہ وہ خواب ٹھکور نے دیکھا ہے یا جناب سہماب نے۔

اپنی دوسری نظم ”نشاط آغاز و خمار انجام“ میں سہماب صاحب نے اسی خیال کو اور زیادہ شاعرانہ پیرایہ میں پیش کیا ہے۔ اس کے آخری دو بلد یہ ہیں۔

مدتیں گذریں اسی انوار میں جھولے ہوئے
آدمی ہے اب نشاطِ اولیں بھولے ہوئے

وہ تجلی پھر دکھا دے جو دکھائی تھی کبھی
جلوہ آرا منظرِ ہستی میں ہو جا پے حجاب
پے حجاب

پے حجاب اے فطرتِ ہمزاز و محکوم پے حجاب
پھر وہی امن و سکون ہو پھر وہی کیف و نشاط
یر تو صبح ازل ہو شمع بزمِ انہساط
اے فضائے عالمِ ہستی بدل دے اپنا رنگ
اے دعائے ارتقائے دہر ہو جا مستجاب
مستجاب

مستجاب اے التجائے جانِ پُر غم مستجاب

لیکن اگر مستقبل کو ماضی کے نقشِ قدم پر چلنا ہے تو یہ ”ارتقا“
ہو یا ”رجعت“؟—معلوم نہیں تھگور اسے کیا سمجھتا ہے—ایک
شخص کہہ سکتا ہے کہ اگر اسی خوابِ مستقبل کا نام فکرِ فردا ہے اور
اسی غمِ دوش کو ”کارِ امروز“ کہتے ہیں تو ہماری دل و بلبل والی شاعری
کیا بڑی تھی جس میں ہم ان سب سے بیک وقت بے نیاز تھے۔

سیماب صاحب نے وطنیت و قومیت کی مخالفت بھی کی ہے
اور موافقت بھی۔ وہ ایک طرف اس تفرقہ و امتیاز اور جغرافیائی
حد بندی کو انسانیت کے مذاقی قرار دیتے ہیں تو دوسری طرف دوسرے
ملوانات کے تحت میں اس کی تعریف کا راگ بھی گاتے ہیں۔ اقبال
کے یہاں بھی یہی بات پائی جاتی ہے لیکن اقبال نے ایک مخصوص زمانے
تک جو ان کی شاعری کے دورِ اول تک محدود تھا وطنیت کی پاسداری
کی ہے اس کے بعد اس کو بالکل ترک کر کے ملت کے علمبردار ہو گئے اس

لئے یہ تغیر اقبال کے یہاں صرف خیالات کا ارتقا ہے لیکن سہماں صاحب کے یہاں کہلا ہوا تلافی - معلوم ہوتا ہے کہ اس معاملہ میں سہماں صاحب کے ہمیشہ نظر کوئی مخصوص نظریہ نہیں ہے اور نہ انہوں نے اس پر زیادہ غور و فکر سے کام لیا ہے - چنانچہ ان کی نظمیں ”مہرا وطن“ ”ایک پیغام اہل عالم کے نام“ اور ”نوجوان ہندوستان سے“ ”کانگریس“ وغیرہ کو اپنی اپنی جگہ قابل قدر ہیں لیکن خیالات کے اعتبار سے ہم آہنگ نہیں -

در اصل یہ کچھ موصوف ہی کی شاعری پر ملاحظہ نہیں موجودہ شاعری عام طور پر مستعار فہمیت کی حامل ہے جس میں اپنے وجدان و ذوق کی رعایت دشوار اور اپنے معتقدات سے خلوص رکھنا تقریباً ناممکن ہے - شعرا نے لوگوں کے رجحان کو جدھر دیکھا ادھر خود بھی مائل ہو گئے - قبولیت عام حاصل کرنے کا سودھا راستہ بھی یہی ہے کہ دوسروں کی پسند سے خود معذور ہو جائے نہ کہ دوسروں کو پسند کرنے پر مجبور کرے - اقبال نے تو صاف صاف اسلام اور اصول اسلام کو انسان کے درد کا درماں بتایا ہے جس کی وجہ سے ان کا پیغام کم از کم مبہم اور متضاد تو نہیں ہے - پھر ظاہر ہے کہ جہاں ان کو داد بہت ملی وہاں ان کے خلاف صدا بھی کافی بلند کی گئیں مگر اس کے لئے اخلاقی جرات کے علاوہ ایک زبردست شخصیت کی ضرورت تھی جس کا نصب العین اس کے فکر و غور کا نتیجہ ہو جو زمانے کی مصلحتوں پر اپنے اصولوں کی قربانی گوارا نہ کرے اور اس اختلاف کو خوش اسلوبی اور ثابت قدمی کے ساتھ نباہ لے جائے - لیکن ہر شخص اقبال اور تھگور نہیں ہو سکتا - سہماں صاحب کے یہاں یہ الجھاؤ اگرچہ ایک بڑی حد تک اسوجہ سے ہے کہ انہوں نے اپنے فکر و تدبیر سے کام نہیں لیا ہے اور جو کچھ کہا ہے اسے پہلے خود نہیں سمجھ لیا ہے - لیکن اس کی وجہ ایک یہ بھی ہے کہ وہ

رواداری کے قائل تھے اور کسی کے جذبات کو تہدیس نہیں لگانا چاہتے۔ وہ اپنے مذہب و مسلک، ملت و قومیت کو شاعری کے پردے میں چھپانا چاہتے تھے اور پڑھنے والے کو یہ نہیں معلوم ہوتا کہ وہ کس حیثیت سے سامنے آتے ہیں ایک مسلمان بن کر یا ایک ہندوستانی کے جامے میں اور یا ان لوازم سے ماوراء اس ہولے کی شکل میں جو ذہن فطرت میں پہلے پہل مرتسم ہوا تھا یعنی محض انسان کی حیثیت سے۔ چنانچہ سوائے ان دو ایک نظموں کے جن کا تضابط براہ راست مسلمانوں سے ہے وہ اسلام کا نام لہنے میں خاص احتیاط سے کام لیتے ہیں۔ اگر ہندوستانیوں سے تضابط ہے تو قومیت بھی اور وطنیت بھی لیکن جب ساری دنیا کو پیغام سلانا ہے تو مجرد انسان ہیں اور پیکر انسانیت۔ اور پھر وہ اپنی ان مختلف شخصیتوں کو مجتمع بھی نہیں کر سکتے۔ اب اگر اس نقطہ نظر سے دیکھیں تو ان کے کلام کے جملہ اسقام جن کا ذکر اوپر کیا گیا ہے صرف ضرورت و مصلحت اور مجبوری قرار پاتے ہیں اور اس لحاظ سے یقیناً ناقابل عفو نہیں۔

یہاں سہماں صاحب کی ایک خصوصیت قابل ذکر ہے۔ ان کا پیرایہ بیان خشک سے خشک موضوع کو دلچسپ بنا دیتا ہے۔ وہ اپنی نظموں میں شعریت کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑتے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے سامعہ نواز ترانوں کے پس پردہ پند و موعظت کی تانگی نہیں محسوس ہوتی۔ وہ حقائق کو ایک فلسفی یا مدبر کے نقطہ نظر سے نہیں دیکھتے وہ صرف شاعر ہیں اور شاعری پر اکتفا کرتے ہیں۔ ان کی صحت ذوق کا یہی کیا کم ثبوت ہے کہ وہ اپنے مخصوص حد سے باہر پانوں نہیں نکالتے۔ جن نظموں کے اشعار اوپر درج کئے گئے ہیں تغزل اور رومانیت کی لطافتوں سے مالا مال ہیں۔ بالخصوص ”نشاط آواز اور خمار انجام“

کی جدت ترکوب قابل داد ہے جس نے خیالات سے متناسب ہو کر نظم
میں ایک عجیب ترنم پیدا کر دیا ہے -

یہ تو سہماہ صاحب کی شاعری میں جذبات و حسیات کا عنصر
بھی کافی حد تک موجود ہے جیسا " فطرت کی چونک " " دل کی پیاس " اور
" شام لحد " وغیرہ سے ظاہر ہے لیکن جہاں ان کی شاعری ان کی
شخصیت اور زندگی سے قریب ہو جاتی ہے وہ زیادہ کامیاب جذبہ نگاری
کرتے ہیں - " تھرے مافی کی یاد میں " " اعتباج " اور " حسن کا آخری
حربہ " خاص نثرات میں ڈوبی ہوئی چھڑیں ہیں جن میں داخلی
رنگ بہت گہرا ہے - " تھرے مافی کی یاد میں " سے چند اشعار پیش
کئے جاتے ہیں - ایک سے ایک بہتر شعر کہا ہے کہ انتخاب دشوار ہے -
تضاد ایک ایسے محبوب سے ہے جس کے عہد طفلی کی یاد ' کہ اب
شباب نے اس کی محبوبیت کو ہمیشہ کے لئے چھین لیا ہے ' شاعر کو
بیتاب کہہ ہوئے ہے :-

میری نظر میں ہے دیدارِ شہاب ترا
کہ مست حسن کے نغموں سے تھا دیباہ ترا
وہ تیرا عالم طفلی وہ تیرا عہد جمہل
سرود و شعر سے وہ ذوق بے حساب ترا
میری خوشی پہ وہ تیرا قسم رنگین
وہ میرے جذبہ برہم پر اضطراب ترا
وہ شوق کے لب تشلہ وہ تیرا عارض تر
وہ مشت خاک کے قبضے میں آفتاب ترا
وہ ابشار رواں مے کے تھرے ہونٹوں پر
وہ ہونے بادہ میں ڈوبا ہوا گلاب ترا

وہ ابدائے محبت وہ چاندنی راتیں
 مرے کنار میں وہ پر سکون خواب ترا
 وہ شب کے سایے میں کافر ملاحٹیں تھری
 سحر کے بھوس میں وہ حسن لاجواب ترا
 وہ تھرے کیف ترنم میں مہرا کہو جانا
 وہ میرے گرم تلمس سے پیچ و تاب ترا
 مری نظر میں تری ہر نظر پیام حیات
 وہ مہری آنکھ میں ہر جلوۂ کامیاب ترا
 کہاں گیا وہ زمانہ وہ اک جہاں نشاط
 چھری لہے ہوے کیوں آگیا شباب ترا
 سلام شوق تری اس حیات رفتہ کو
 پیام مرگ محبت ہے انقلاب ترا

سیماب صاحب نے رنگا رنگ علوانات پر نظمیں لکھی ہیں اور اگر
 ان کی دلکشی اور شعریت سے کوئی غیر معمولی توقع پہلے سے نہ قائم
 کر لی جائے تو یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ سیماب صاحب نے انہوں خوب
 نبایا ہے۔ لیکن ”ارض تاج“ کے سلسلے میں انہوں نے جو نظمیں لکھی
 ہیں ان کی قوت شاعری کی صحیح ترجمان ہیں۔ یہ نظمیں منظر نگاری
 محاکات اور لطافت تشبیہ کے لحاظ سے ممتاز ہیں۔ ”ارض تاج“ کی
 ابتدائی بارہ یا تیرہ نظموں میں ایک طرح کا تسلسل ہے۔ اس میں
 جذبات سیماب ایک رہبر یا گائیڈ کی حیثیت اختیار کرتے ہیں
 وہ مسافر کو بہ نفس نفوس آگرہ کے آثارِ الصداہد کی سہر کراتے ہیں اور
 حسب قاعدہ ہر ایک کی مختصر تاریخ اپنے مخصوص شاعرانہ انداز
 میں بیان کرتے جاتے ہیں۔ لیکن انہوں نے اس رسم کی اخیر تک پابندی

نہیں کی ہے - یہ اس لئے لکھ دیا ہے کہ مسافر سے مراد خود ناظرین کرا۔
 ہوں - اس سلسلے میں ”ارام باغ“ والی نظم خاص طور پر قابل ذکر
 ہے - اردو میں کم نظمیں ایسی ہوں گی جن میں انلی درمانیت ہو
 کچھ اشعار ملاحظہ ہوں :-

اس کی شادابی سے قائم تھی بہار کائنات
 سبزہ تھا ہمارا اس کا اور دریا ہمتیوں
 اب بھی اس کے پانیوں چھو لیتی ہوں موجوں بار بار
 اس کی ہر بادی میں گو ذوق پذیرائی نہیں
 پرورش پاتی تھی اس کے سایہ میں روح بہار
 شام تھی اسکی چٹار اور صبح اسکی یاسمین
 ہاں یہ ہے دیکھے ہوئے گلگشت انداز و جمال
 تبست ہوں اس پر حسیلوں کے خرام نازنوں
 سرور ہے السردہ خاطر، یا بگل شمشاد ہے
 لیکن ان کو اب بھی اپنا خواب و نگہیں یاد ہے
 دیکھ وہ شہزادیاں پھرتی ہوں اٹھاتی ہوئی
 ہر روش پر انکھڑیوں سے پھول بوسانی ہوئی
 تازہ گلہاں توڑ کر دوزی وہ اک کمسن کٹھن
 نکلی کٹیج گل سے وہ اک خادسہ گانی ہوئی
 نذر لے کر تازہ پھولوں کی چلی باد نسیم
 وہ ہوا آئی دماغ و دل کو مہکتی ہوئی
 وہ پھوپھ کی صدائوں - وہ نوا طارسی کی
 زندگی کی آگ سے سیلوں کو گرمائی ہوئی
 آج اس فردوس میں باقی کہاں وہ زندگی

آج پھرتی ہوں بہاریں تھوکریں کھاتی ہوئی
 سب جسمے رسماً کہا کرتے ہوں اب آرام باغ
 اس نے دیکھی ہوں ہماری عظمتیں جانی ہوئی
 انقلاب رفتہ سے لائے کا دل پر داغ ہے
 ہے بہاروں کا یہ رنگین مقبرہ سیا باغ ہے

سہراب صاحب یہ بہتر سمجھ سکتے ہیں کہ ان کی شاعری
 کہاں کامیاب ہو سکتی ہے لیکن ہم اتنا کہے بغیر نہیں رہ سکتے کہ
 یہ نظم ان کی شاعری کی معراج کمال ہے۔ اس سلسلے کے علاوہ ”ناچ
 کنار شفیق میں“ رنگینی بہان اور محاکات کے اعتبار سے بہت مکمل
 نظم ہے۔ ”صبح ناچ“ بداعت اسلوب اور جدت تخیل کا اعلیٰ نمونہ
 ہے۔ دوسری نظموں میں شاہان مغلیہ کی یاد تازہ کر کے انہوں نے
 عبرت کا پہلو بہت کامیاب طریقے سے پیش کیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ
 حضرت سہراب نے اس موضوع پر اتنا کچھ لکھ ڈالا ہے کہ گویا ”ارض ناچ“
 کو اپنا بنا لیا ہے اور وہ بجایا طور سے ”شاعر ناچ“ کہے جانے کے
 مستحق ہیں۔

زمانہ خود بہترین ناقد ہے اور گو اس کے پاس حسن و قبح کا کوئی
 مخصوص معیار نہیں لیکن وہ رفتہ رفتہ انہیں علیحدہ کر کے چھوڑتا ہے
 اس لئے ”کار امروز“ پر ابھی اور کچھ لکھنا شاید قبل از وقت ہو لیکن
 اتنا ضرور وثوق کوساتھ کہا جاسکتا ہے کہ اس میں شعر و سخن کے شائقین
 کے لئے غیر معمولی سامان دلچسپی موجود ہے۔

” سیرالصحابہ حصہ ہفتم “ — مرتبہ مولوی شاہ معین الدین رشتی
 دارالمصنفین شائع کردہ دارالمصنفین مطبوعہ معارف اعظم گڑھ حجم ۳۲۷
 صفحات ، اہتمام طبع و اشاعت دیدہ زیب کاغذ چکنا ، دبہز ، قیمت
 ۱۰ روپے

ملیہ کا پتا — دارالمصنفین اعظم گڑھ -

دارالمصنفین اعظم گڑھ کے علمی اور ادبی کارنامے عرصے سے خراج
 تحسین و قدردانی وصول کرنے کی وجہ سے ملک میں تعارف سے مستغلی
 ہیں ۔

غالباً اس کا اعتراف نا مناسب نہ ہوگا کہ مولانا شبلی مرحوم
 پہلے شخص ہیں جنہوں نے تہذیب مذہبیات کو بھی قابل قبول اردو بلکہ
 ادبیات کے رنگ میں ملک کے سامنے پیش کیا ہے ، دارالمصنفین کے وسیع
 حلقہ علم و ادب کے ارکان اسی نقش قدم پر کامیابی سے چل رہے ہیں ۔

اب تک اس حلقے نے جتنی کتابیں شائع کی ہیں کتاب زیر نظر
 اس سلسلے کی چوالیسویں کتاب ہے ۔

سیرت النبوی کی طرح سیرالصحابہ کی تعمیر کی بھی بنیاد مولانا
 شبلی نے اپنے ہاتھ سے رکھی تھی جس کا سلسلہ اس ساتویں جلد پر
 ختم ہوتا ہے ۔

اس میں شبہ نہیں کہ اخلاقی کی درستی موقوف ہے اخلاقی
 کارناموں کی پسندیدگی اور کوشش عمل پر پسندیدگی اور کوشش
 عمل کے لئے کوئی معیار ہونا چاہیے ، مولانا شبلی مرحوم کی ژرف نگاہی
 اور ان کے متبعین کے عمل نے جس سلسلے کو سامنے رکھا ہے وہ اخلاق
 انسانی درستگی کی لئے اعلیٰ معیار ہے ۔

اخلاق کے ساتھ علمی اور مذہبی مسائل کا حل ادبیات کی چاشنی اور بہان کی سلامت کے دوش بدوش اس کتاب میں موجود ہے -

عام طور پر اس قسم کی کتابوں میں جو بے آہنگی اور بے ربطی ہوا کرتی ہے یہ کتاب اس سے بالکل مستثنیٰ ہے -

استناد و درایت و روایت ، قبول احادیث و روایات صحیحہ کا بھی اس کتاب میں خاص اہتمام ہے اس کتاب میں ذیقہ سو ایسے صحابہ کے حالات میں چلپوں نے فتح مکہ کے بعد اسلام قبول کیا یا اس سے پہلے مشرف بہ اسلام ہوئے لیکن ہجرت نہ کر سکے یا عہد رسالت میں صغیر السن تھے -

اس کتاب کی اہمیت اس نقطہ نظر سے اور بڑھ جاتی ہے کہ جن جزئیات کا اس میں احصا کیا گیا ہے وہ ممداول اور مشہور کتابوں میں عام طور پر نہیں ملتیں اس لئے فراہمی مواد میں جو کوشش کی گئی ہے اس کی عظمت قابل تسلیم ہے -

(ک)

”محبت کے پہول“—زمانہ موجودہ میں جس طرح انسانوں پر نہا درو آیا ہے یعنی اب ان میں طوالت اور تعدد افراد نا پسند سمجھا جانے لگا ہے اور صرف ایک شخص کے افکار و افعال کی تعادل نفسی مگر مختصر ، رائج ہوئی ہے - تھیک اسی طرح ڈرامے (تمثیل) کا بھی حشر ہوا - پہلے گائے ، تفریح و نقل ، مختلف زمان و مکان کا نظارہ اور تعدد افراد اس کے لوازم سمجھے جاتے تھے اب اس کا حسن یہ قرار دیا گیا ہے کہ ایک ایکٹ کا ہو ایک ہی جگہ واقع ہوا ہو ، زمان واقعات میں فصل نہ ہو وغیرہ - اس قسم کا ایک ڈرامہ ٹیگور کا انگریزی میں تھا جس کا

ترجمہ اب مسٹر فرید جعفری مچھالی شہری نے کہا ہے تو مگر کے افسانے یا ڈرامے تعریف یا تعارف سے مستغنی ہوں - رہا ترجمہ تو اس کی زبان صاف اور سادہ ہے جو ترجمہ نہیں معلوم ہوتا -

مسٹر فرید ابھی دنہائے ادب میں صرف چھ برس کے ہوں (جیسا انہوں نے خود لکھا ہے) امید ہے کہ آئندہ انکا ذوق ادب کچھ مفید کام پبلک میں لائیگا - کتاب کے شروع میں خواجہ حسن نظامی کی تقریظ بھی ہے - چھپی تقطیع ہے ضخامت ۱۲۶ صفحات - قیمت ۸ آنہ کتاب خود مصنف سے مل سکتی ہے -

(س)

”رباعیات اخگر“—شعر کا ذوق وہی ہوتا ہے اور اگر اسے سلہقہ سے ہرنا جائے تو بہت کچھ مفید بھی ہو سکتا ہے مگر عوام کی اس خیرہ ذوقی کو کیا کہجئے کہ جو شخص بھی اپنے اندر مصرعے موزوں کرنے کی صلاحیت پاتا ہے وہ آنکھ بند کر کے غزل گوئی پر اتر آتا ہے گویا غزل اور شعر کو مترادف سمجھ لیا گیا ہے حالانکہ دیگر اصناف کا بھی دروازہ کھلا ہوا ہے - پھر مشاہدہ گواہ ہے کہ انہوں نے ایلہی فطرت نہ سمجھنے کی غلطی کر کے کس طرح نگاہ عام میں اپنے کو کم کر دیا اور کس طرح زمانہ نے ان کی غزل کو قبول و پذیرائی سے محروم کر دیا اور اس بہیز چال میں معین ہوئیں دو باتیں - ایک تو مشاعروں کی دعوتوں اور ان میں داد و تحسین کی غلط بخششیاں اور دوسری تذکرہ نویسوں کی یہ دوش کہ انہوں نے بعض شعرا کی جانبداری کرتے ہوئے مدح کے لہجہ میں یہ لکھ دیا کہ ”تمام اصناف سخن میں طبع آزمائی ہی“ حالانکہ یہ امر طے شدہ ہے کہ ایک فن کا پختہ کار دوسرے فن میں

مبتدی ہوتا ہے - سعدی کا رزم میں پھیکا دھنا - مرزا غالب کا مرثیہ سے ہماری مان لینا بے معنی نہیں تھا - اصل یہ ہے کہ امیر خسرو کی سی فطرتیں ایک ہی دو ہوتی ہیں اور مادر گیتی مدتوں بعد ان کو پیدا کرتی ہے جو ہر مہمان میں جولانی کر سکیں - حضرت اخگر نے غالباً کچھ اسی قسم کے خیال سے غزل گوئی کے فرسودہ راستہ سے ہٹ کر رباعیوں کا اپنی زور طبع کا جولانگہ بنایا ہے - اور اس میں شک نہیں بہت عمدہ رباعیاں کہی ہیں کلام کا نمونہ ملاحظہ ہو :-

ذات انسانی خدا کی مظہر ہے - اس پر لکھتے ہیں -

میں ہوں مگر اتنا تو نہیں کچھ مجھ میں

صورت نہیں آئی تری تصویر ہوں میں

مخلوق کا رغبت یا نفرت کرنا خدا کی جانب سے -

اس کو کس مزے سے ادا کیا ہے خاص کر تیسرا مصرعہ جس بلاغت

کا حامل ہے - ادب نظر پر مخفی نہیں - کہتے ہیں :-

دنہا نے مجھے چہرہ دیا خوب کیا

دخ اُن کی طرف موز دیا خوب کیا

میں دروا تھا سایہ کو پکڑنے کے لئے

پاؤں کو مرے تیرے دیا خوب کیا

اس کتاب میں ۱۵۲ رباعیاں ہیں شروع میں مصنف کی تصویر اور

ذاتی حالات ہیں - پھر صفحہ ۶ سے ۱۴ تک ایک مقدمہ ہے جس میں

اردو شاعری کی تعریف اور اخگر کی شاعری کا تعارف ہے - صفحہ ۱۵ پر

اخگر کی ایک غزل بھی بطور نمونہ کے لکھی ہے - اس کے بعد مولوی

عبدالحق صاحب 'بی - اے کی رائے ہے - وہ لکھتے ہیں "جناب اخگر

نے خوب خوب مضمون پیدا کئے ہوں اور ان کو شستہ زبان میں خاص انداز سے ادا کیا ہے ۔

(س)

” اردو کا پہلا ناول نگار “ — اویس احمد صاحب بی اے انرز، الہ آباد نے گذشتہ سال ہندوستانی اکادمی الہ آباد میں انعامی کتابوں کے سلسلہ میں یہ مضمون بھیجا تھا اور اکادمی کے انتخاب میں بھی مضمون قابل انعام سمجھا گیا ۔ اب مصنف نے اس کو کتابی صورت میں شائع کیا ہے جیسا عنوان سے ظاہر ہے مصنف نے اس میں اس امر کی تحقیق کی ہے کہ اردو کا پہلا ناول نگار کون ہے ۔ اور آخر میں یہ فیصلہ کیا ہے کہ شمس العلماء مولوی نذیر احمد دہلوی اردو کے پہلے ناول نگار ہیں ۔ اردو میں عام طور پر سرشار کو پہلا ناول نگار مانا گیا تھا ۔ اویس احمد صاحب نہایت کامیابی کے ساتھ اس تحقیق سے عہدہ برآ ہوئے ہیں کہ یہ رائے صحیح نہیں ہے اس سلسلہ میں محض دونوں مصنفین کے افسانوں کی تواریخ تصنیف و طباعت سے قیاس آرائیاں کرنا فضول سی بات تھی مصنف نے پہلے ناول کے لوازم و خصائص اور حدود و قیود معین کئے ہیں چنانچہ ناول کے موضوع ، خاکہ ، اشخاص ، مکالمہ اور مقصد کی بحثیں کی ہیں ۔ ہم نے صرف پہلی بحث پڑھی ہے اور کلیتاً مصنف کے ہم خیال ہونے پر متحیر ہو گئے ۔ یہ تصنیف یقیناً اردو ذخیرہ میں قابل تدریس اضافہ ہے ۔ اور اکادمی کی قدردانی اور ہمت افزائی بالکل پر محفل ہوئی ہے ۔

(س)

” نغمہ دل “ — یہ دیوان ہے جذاب شہر حسن خاں صاحب دل شاہجہان پوری کا جس میں شروع میں بترتیب حروف تہجی غزلیات

ہیں اور اس کے بعد ۱۷ صفحہ میں نثر رباعی مختصر اور ترجیع بند ابتدا میں ۵۷ صفحات کا ایک مقدمہ ہے نیاز فتح پوری کا لکھا ہوا جس میں شعر کی ماہیت ' دل صاحب کی مختصر سوانح عمری ' اُن کی شاعرانہ خصوصیت کا بیان ہے اور اپنی رائے کا اظہار نہایت فراخ دل و دریادلی سے کیا گیا ہے۔ اس کے بعد مرزا ہادی عزیز لکھنوی کا ایک تبصرہ بھی تین صفحات میں ہے۔

جناب دل ایک کہنہ مشق شاعر ہیں اور صاف معلوم ہوتا ہے کہ روز مرہ اردو پر پوری قدرت رکھتے ہیں۔ خیال کو فصیح روز مرہ میں اس برجستگی سے ادا کر جاتے ہیں کہ طبیعت دیر تک مزہ لیتی رہتی ہے لکھتے ہیں :-

نگاہ شوق دہی ہم زبانِ دل لیکن کسی طرح نہ بلا شرح آرزو کرتے
دوسرا مصرعہ فصاحت ' روز مرہ ' زبان ' برجستگی کا ڈھلا ہوا
نمونہ ہے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں :-

مصرعہ - نہیں نہیں وہ فسانہ نہیں سنانے کا - نہیں سنانے کا یہ
روز مرہ ان معنوں میں کہ میں نہ سناؤں گا - یا یہ سنانے کے قابل نہیں
ہے۔ اس پر نہیں نہیں کی تکرار و تاکید جیسی کچھ برجستگی و لطف
رکھتی ہے ظاہر ہے۔

حسن زبان کے ساتھ مضمون افرینی بھی اُن کی خصوصیت ہے
لکھتے ہیں :-

تلاش یار کجا آرزوے دید کجا ہمیں تو عمر ہوئی اپنی جستجو کرتے
نفس مضمون تو یہ تھا کہ انسان کا خود اپنے کو سمجھنا بھی تلاش یار ہے -
میں عرف نفس الخ مگر طرز بیان سے یہ لطیف مضمون پیدا کر دیا گیا

ہے کہ ہم کو تلاش یار کا موقع کہاں ملا - اس سے زیادہ مشکل تو آپ کو پہچاننا ہے -

بہر حال کلام کی خوبی لوگوں سے خراج قدر و تحسین لئے بغیر نہیں رہ سکتی - کاغذ ، طباعت و کتابت عمدہ ہے - تقطوع اسکرلی کتابوں کی ہے - قیمت اورو ملنے کا پتہ درج نہیں ہے -

(س)

”حضرت امجد کی شاعری“ — سید احمد حسین صاحب امجد حیدر آبادی ایک صوفی منہس شاعر ہیں - ان کا کلام اکثر اردو رسائل میں طبع ہوتا رہتا ہے آپ کی شاعری کا اعتراف زبان اردو کے مایہ ناز حضرات مثل سید سلیمان ندوی - سر اقبال - عبدالمجید دریا بادی - وحید الدین سلیم مرحوم و طباطبائی وغیرہ نے کیا ہے جس کے اقتباسات اس کتاب میں صفحہ ۷۸ پر درج ہیں -

یہ کتاب اُن کے ایک عقیدت مند شاگرد نصیر الدین صاحب ہاشمی نے لکھی ہے اور ۸۰ صفحات میں اپنے استاد کے کلام پر نظر ڈالی ہے اور مثال و نمونہ سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ”چودھویں صدی ہجری کے شعرائے اردو میں مہر تاپاں قرار دیئے جا سکتے ہیں“

چند رباعیاں ملاحظہ ہوں -

حمل امانت -

اس سہنہ میں کائنات رکھ لی میں نے

کیا ذکر صفات ، ذات رکھ لی میں نے

ظالم سہی جہاں سہی نادان سہی

سب کچھ سہی تہری بات رکھ لی میں نے

وحدت مطلب -

ساری دنیا سے ہاتھ دھو کر دیکھو
جو کچھ بھی رہا سہا ھ کہو کر دیکھو
سب کچھ نہ ملے اگر تو میرا ذمہ
ایک مرتبہ تم ایک کے ہو کر دیکھو

غزل کے نمونے -

نورِ زمیں و آسمان دیدہ دل میں آے کہوں
میرے سیاہ خانہ میں کڑی دیا جلے کہوں
دیکھتے تجھے جو اک نظر ہوش میں پھر وہ آے کہوں
جس کو ترے قدم ملیں سجدے سے سر اٹھائے کہوں
امجدِ خستہ حال کی پوری ہو کہوں کر آرزو
دل ہی نہیں جب اس کے پاس مطلب دل برائے کہوں
(س)

نیرنگ خیال

ہندوستان کا مقبول ترین علمی اور ادبی

ماہوار مجلہ - دس سال سے برابر شائع

ہو رہا ہے - سال بھر میں قریباً

--- ایک ہزار (۱۰۰۰) صفحات ---

اور

کئی درجن رنگین تصاویر

--- شائع ہوتی ہیں ---



ملک کی کئی ہزار تعلیم یافتہ خواتین اسے پڑھتی ہیں -
نیرنگ خیال کی اشاعت ہندوستان بھر کے تمام علمی ادبی رسائل
میں سب سے زیادہ ہے ہر ماہ تقریباً ایک لاکھ تعلیم یافتہ حضرات
کے مطالعہ میں رہتا ہے - نیرنگ خیال کی مقبولیت کا راز
صرف یہ ہے کہ اس میں تمام بڑے بڑے اہل قلم مضامین لکھتے
ہیں اور اس کا چندہ بے حد قلیل ہے -

چندہ سالانہ: تین روپے چار آنے - سالانہ سمیت چار روپے
بارہ آنے - سالانہ دسمبر کے پرچے کے علاوہ بطور زائد خاص نمبر
علحدہ شائع ہوتے ہیں ' جس کی جدا گانہ قیمت ایک روپیہ آٹھ آنے
ہوتی ہے -

نیرنگ خیال میں اشتہار دینا ہندوستان کی تمام متمدن پبلک
تک پہنچنے کا بہترین ذریعہ ہے -

ملہاجر

نیرنگ خیال

شاہی محلہ ' لاہور -

اُردو

انجمن ترقی اُردو ' اورنگ آباد (دکن) کا خالص

ادبی سہ ماہی رسالہ

جو

جنوری ' اپریل ' جولائی اور اکتوبر میں شائع ہوتا ہے

جس میں

ادب اور زبان کے ہر پہلو پر بحث کی جاتی ہے -

اُردو مطبوعات اور رسالوں پر تبصرے بھی کئے جاتے ہیں -

زیر اُدارت

جناب پروفیسر مولوی عبدالحق صاحب بی - اے -

سکریٹری انجمن ترقی اُردو اور پروفیسر اُردو جامعہ عثمانیہ '

حیدر آباد (دکن) -

سالانہ چلندہ : سات روپے - ایک نسخے کی قیمت ایک روپیہ ۱۲ آنے -

انجمن ترقی اُردو ' اورنگ آباد (دکن)

یا

کتابستان

۱۷ - سٹی روڈ ' الہ آباد -

سائنس

انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد (دکن)

کا خالص

سائنس کا سہ ماہی رسالہ



جو

جلوری ، اپریل ، جولائی اور اکتوبر میں شائع ہوتا ہے

جس میں

سائنس کی جدید ترین ایجادات ،

انکشافات اور اختراعات پر بحث ہوتی ہے

زیر اُدارت

جناب پروفیسر مولوی محمد نصیر الدین احمد عثمانی صاحب ،

ایم ۔ اے ، بی ایس سی ۔ معلم طبیعیات ، کالج جامعہ عثمانیہ -

سالانہ جلد : آٹھ روپیہ - ایک نسخہ کی قیمت دو روپیہ -

انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد (دکن)

یا

کتابستان

۱۷ - سٹی روڈ ، الہ آباد سے

طلب کیجئے

سال نو کا غیر فانی

تحفہ

رسالہ ”جہانگیر“ لاہور کا

سالنامہ سنہ ۱۹۳۵ء

اپنی تمام دلاویزیوں کے ساتھ ماضی شہود پر جلوہ گر ہو چکا ہے ۔ اس میں تقریباً ہر موضوع پر ملک کے بلند پایہ ادباء اور سخن پرداز شعرا نے اپنے شاہکار پیش کئے ہیں ۔ بہترین آرٹ کی سہ رنگی و پکرنکی تصاویر اُس کی دلنریبیوں میں اضافہ کر رہی ہیں ۔ صفحات تقریباً پونے دو سو اور قیمت فی پرچہ صرف ایک روپیہ ۔

لیکن

جو صاحب مبلغ تین روپے چھ آنے سالانہ قیمت بذریعہ منی آرڈر ارسال فرما کر سال بھر کی خریداری منظور فرمائیں گے ان کی خدمت میں سالنامہ مذکور کے علاوہ اگست سنہ ۱۹۳۵ء میں شائع ہونے والا مہتمم بالشان نظام نمبر جو گذشتہ نظام نمبر سے ہر طرح بڑھ چڑھ کر دو قیمتیں ۲ روپیہ بلا قیمت پیش ہوگا ۔

عام پرچے ماہ بسا پوری پابندی سے حاضر خدمت ہوتے رہیں گے ۔

نیاز مند

منیجر رسالہ ”جہانگیر“ ریلوے روٹ، لاہور

کانپور

زمانہ

رسالہ

اُردو کا بہترین رسالہ

جو سنہ ۱۹۵۳ء سے اب تک برابر ہر روز ترقی کے ساتھ جاری ہے -

ایڈیٹر—منشی دیا نرائن نگم - بی - اے -

زمانہ بقول اخبار بھارت مٹر کلکتہ اُردو کے رسالوں میں چوتھی
کا رسالہ ہے -

زمانہ نے ملک کے تمام مشہور ترین انشا پردازوں کی علمی امداد
حاصل کر لی ہے -

زمانہ میں بہترین اُردو شاعروں کی بہترین نظمیں شائع ہوتی ہے -
زمانہ میں ہر مہکت پر اعلیٰ ترین مضامین درج ہوتے ہیں -

زمانہ میں مطبوعات جدید پر بے لوث تنقیدیں لکھی جاتی ہیں -

اودھ اخبار، لکھنؤ - دہو رسائل میں اپنے قابل قدر مضامین
کے لحاظ کے زمانہ نے بہت ترقی کی ہے -

زمیندار، لاہور - زمانہ کے ساتھ زمانہ بھی روز افزوں ترقی کر رہا ہے -

قیمت فی پرچہ ۸ آنے - سالانہ پانچ روپے -

کسی ماہ کا پرچہ ملاحظہ فرماکر خریداری جاری فرمائیے -

کتابستان

ماہر کتابیات—۱۷ - سٹی روڈ، الہ آباد

یا

زمانہ، زمانہ کانپور

ہندستانی

ہندستانی اکیڈمی کا تہائی رسالہ

حصہ ۲

اپریل سنہ ۱۹۳۵ء

جلد ۵

فلسفۂ جمال

(از ریاض الحسن صاحب - ایم - اے)

انسان کی سرشت میں مختلف قسم کی صلاحیتیں پیدا کی گئی ہیں جن سے وہ حسب ضرورت کام نکالتا ہے مثلاً پیاس لگتی ہے تو پانی کے لئے دوڑتا ہے ، سردی لگتی ہے تو کپڑے کی فکر کرتا ہے اور اگر کوئی حملہ کرتا ہے تو اس کے بچاؤ کی تدبیر کرتا ہے وغیرہ وغیرہ - ان افعال میں ایک فائدہ ہے جس کے حامل ہونے کے بعد انسان کو یک گونہ سکون ہو جاتا ہے - لیکن ایک صلاحیت ایسی بھی ہے جس کو فائدہ سے کوئی واسطہ نہیں غرض سے کوئی تعلق نہیں - اس کے اثر سے انسان ایسی حرکات کرتا ہے جس کو اصطلاح میں ”بوکار“ کہہ سکتے ہیں یعنی اس سے کوئی فائدہ مترتب نہیں ہوتا ، نہ سود کی تمنا اور نہ زیان کی پروا ہوتی ہے کیونکہ انسان اس وقت عالم خارجی کو اپنے دل میں چھپا لہنے کی خواہش کرتا ہے اور اس میں اس کو روحانی مسرت ملتی ہے ، سرور ملتا ہے اور یہی سرور ان حرکات کا سب سے بڑا صلہ ہے - دریا کے کنارے شام کی شفق کا عکس جب پانی میں دیکھتا ہے تو صبر و قرار کہو بھٹکتا ہے یا کبھی موسم بہار کی کسی رنگین صبح

کہ جب مہا کی مست خوامی کے ساتھ زندانِ چین کو ایک طرف مصروف رہے اور دوسری طرف غلچہ و ٹل کو خنداں و تبسم دیکھتا ہے تو بے اختیار ہو جاتا ہے - کبھی ایک نامعلوم جذبے سے بیتاب ہو کر ابرِ شفق آنود کو اپنے دل کا خزن ہونا سمجھتا ہے اور کبھی بلبل کے نغموں میں ایلا ہی نالہ درد سنتا ہے - اس وقت دل میں ایک خلش محسوس کرتا ہے جس سے خود دل کو لطف ملتا ہے اور اس کیفیت کے مانتکت وہ ہر اس شے کو جس کی طرف اس کی طبیعت راضی ہوتی ہے ”حسین“ کہتا ہے - یہ حسین کیا اور حسن کیا ہے ؟

والٹریٹرو کا قول ہے کہ حسن کی جامع تعریف ناممکن ہے کیونکہ حسن متعص ایک انفرادی کیفیت کا نام ہے جس سے عام قیاس نہیں کیا جاسکتا - لیکن اس امر سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ صرف عام میں کتنی ہی چیزیں حسین کہی جاتی ہیں - مثلاً صحن چمن میں روے گل کو کون حسین نہیں کہے گا - پھر دریا کا پر فضا کلاڑہ ، شام کی شفق ، صبح کا روے خنداں ، کہسار کا دلغریب نظارہ ، باغ کی بہار - ایک چابکدست مصور کا شاہکار - ایک مشہور سنگتراش کا مجسمہ وقہر - فرض کتنی ہی ایسی چیزیں ہیں جن سے حسن کا خیال وابستہ ہے - تو کیا حسن ان اشیاء میں خارجی طور پر پہلے سے موجود ہے یا ہمارے جرس تکمیل و شدت احساس کا نتیجہ ہے ؟

ہم جب کسی ’حسین‘ چیز کو دیکھتے ہیں تو اس کا اثر پہلے ہمارے حواس پر پڑتا ہے - پھر دل ایک کشش محسوس کرتا ہے اور جب اس کشش کے مانتکت ہم اپنے احساس اور خارجی منظر میں یگانگت پیدا کر دیتے ہیں تو ہم کو مسرت ہوتی

ہے۔ یہ یگانگت تخیل سے پیدا ہوتی ہے۔ تخیل روح کا ایک فعل ہے جس کی مدد سے روح اپنی پوری آزادی کے ساتھ اپنے پرانے تجربوں کو زندہ کرتی ہے اور احساس کے ذرا ذرا سے ٹکڑوں کا جائزہ لیتی ہے۔ روح کا یہ فعل حواس سے شروع ہو کر تخیل و تفکر پر ختم ہوتا ہے مثلاً باغ کی تہلقدی ہوا، جنگل کا پر سکون منظر، کوئل کی کوکو مصوری کا ایک عمدہ نمونہ وغیرہ یہ چیزیں جب آپ کے سامنے آتی ہیں تو پہلے حواس پر اپنا اثر کرتی ہیں۔ پھر آپ ان سے بتدریج تخیل محفوظ ہوتے ہیں اور ان کو 'حسین' کہنے لگتے ہیں۔ اگر آپ کا تخیل بلند ہے تو آپ کے احساس میں اور شدت پیدا ہو جائیگی۔ مثلاً جب آپ کے سامنے غالب کا یہ شعر پڑھا جائے۔

پر تو خور سے ہے شبلم کو فلما کی تعلیم

ہم بھی ہیں ایک عنایت کی نظر ہوئے تک

تو آپ صبح کی بھیلی بھیلی خوشبو کے ساتھ برگ لُل پر قطرۂ شبلم کا خیال کریں گے، پھر سورج کی کرنوں کے اثر سے شبلم کا اڑ جانا یا فلما ہونا آپ کے ذہن میں آئیگا۔ جس طرح شبلم کا قطرۂ غائب ہو جاتا ہے اسی طرح آپ اس عالم فانی سے جو چہن کے مانند ہے کسی بلند ہستی کی 'عنایت' سے زندگی کے آخری سنر پر غور کر کے لطف اٹھائیں گے۔ آپ یہ چیزیں دیکھ نہیں رہے ہیں مگر تخیل چشمِ زدن میں یہ سارا نقشہ آپ کے سامنے لا کر رکھ دیا۔ اُس وقت یقیناً آپ پر ایک روحانی مسرت کی کیفیت طاری ہوگی جس کو ہم جذبۂ حسن کی بیداری سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ معلوم ہوا کہ حسن ایک روحانی کھنیت کا نام ہے جو حواس، تخیل اور تفکر کے باہمی امتزاج سے مترتب ہوتا ہے۔

حواس پر جو چیز اثر کرتی ہے ہم کو اس کے فائدہ یا نقصان سے کوئی غرض نہیں ہوتی بلکہ ہم کو صرف اس کی ظاہری صورت سے مطلب ہوتا ہے۔ ہم گلاب کو اس نیت سے نہیں دیکھتے کہ اس کی جڑ میں کون سی کھاد پڑی ہے یا اگر فلاں قدم کی مٹی بہم پہنچائی جائے تو پھول اور بڑا ہوگا اور اس سے زیادہ عرق نکلے گا بلکہ اس کی ظاہری صورت سے بغیر کسی سود و زیان کے خیال کے متاثر ہوتے ہیں اور اس کی نرم و نازک پتھوں میں اپنے دل صد چاک کی داستان پنہاں دیکھتے ہیں اور مسرور ہوتے ہیں۔ یاد دل کو لیجئے۔ ہم تو صرف بادلوں کی رنگینی اور ان کی مختلف اشکال کا جلوہ دیکھتے ہیں اور خوش ہوتے ہیں۔ ہم کو اس سے کیا بحث کہ ان میں پانی کے قطرے چھپے ہوئے ہیں اور ایک خاص درجہ رطوبت پر وہ زمین کو سیراب کرتے ہیں۔ ہم کو تو ان کی ظاہری صورت ہی میں لطف ملتا ہے جو ہم نے اپنے تخیل سے قائم کی ہے۔ لطف و انبساط کی اس کیفیت کا نام احساس جمال ہے۔ ایک بات اس احساس میں یہ ہوتی ہے کہ اس کا ایک گوشہ ہمیشہ اشیاء محسوسہ سے ملا ہوتا ہے۔ جیسے سمندر میں کھرے کی کیفیت ہوتی ہے کہ باوجود بلند ہونے کے سطح آب سے ملا ہوتا ہے اسی طرح احساس جمال باوجود بلندی تخیل کے خارجی شے سے ملا ہوتا ہے کیونکہ تحریک ہمیشہ خارجی اشیاء سے پیدا ہوتی ہے۔ مان لیجئے کہ آپ کسی وجہ سے رنجیدہ ہیں تو آپ دل پر ایک بوجھ محسوس کریں گے ایک خلش وہ رہ کر آپکو پریشان کریگی اور جس چیز سے آپکو یہ تکلیف پہنچتی ہے وہ برابر آپ کے ذہن میں دھبکی۔ اس تکلیف میں آپ کا احساس معمولی درجہ کا ہوگا لیکن اگر اس درد کی حالت میں تخیل نے آپکو چھوڑ دیا تو آپ سراپا درد بن جائیں گے۔ احساس شدید اور تیز ہوجائیکا اور آپ

کے دل پر نئی نئی کھینچتیں طاری ہوں گی - وہ رنج و غم اب بالکل ایک دوسری صورت میں نظر آئے گا اور اس میں نئے نئے معانی اور مطالب پیدا ہو جائیں گے - اقبال نے ' والدہ مرحومہ کی یاد میں ' ایک مرثیہ لکھا ہے - اول اول والدہ مرحومہ کے غم میں اقبال کی آنکھیں اشکبار ہیں پھر ان کو اپنا عہد طفلی اور مادر مرحومہ کی تربیت اور شغفوں کا خیال آتا ہے تو نشتر غم کی نوک اور تھڑ ہرجاتی ہے -

تجھ کو مثل طفلک بیدست و پا روتا ہے وہ

صبر سے نا آشنا صبح و مسا روتا ہے وہ

لیکن جب تکھیل اقبال کو ایک بلند مقام پر لیجاتا ہے جہاں موت و حیات کی عالمگیر حقیقت اور کائنات کے قوانین پر نظر ہوتی ہے تو درد و اثر اور بزم جاتا ہے جو خیال اول والدہ مرحومہ کی یاد سے پیدا ہوا تھا اب وہ سارے عالم پر چھا گیا -

آہ ! یہ دنیا ' یہ ماتم خانہ برباؤ پیر

آدمی ہے کسی طلسم دوش و فردا میں اسیر

زلزلے ہیں ' بجلیاں ہیں تھکتے ہیں ' آلم ہیں

کھسی کھسی دخترانِ ماسدِ ایام ہیں

کلبۂ افلاس میں ' دولت کے کاشانے میں موت

دشت و در میں شہر میں گلشن میں ویرانے میں موت

نے مجال شکوہ ہے ' نے طاقت گفتار ہے

زندگانی کیا ہے اک طوقِ گلو افسار ہے

زندگی کے افسانہ کے بعد ذرا موت کی حقیقت بھی سن لیجئے :-

زندگی کی آگ کا انجام خاکستر نہیں

توٹتا جس کا مقدر ہو ' یہ وہ گوہر نہیں

خونگر پرواز کو پرواز میں دَر کچھ نہیں
موت اس گلشن میں جز سلجھدن پر کچھ نہیں

اسی طرح خزاں میں پتھروں کے گرنے اور بہار میں نئی نئی کونپلوں
کے نکلنے کو سب دیکھتے ہیں لیکن جوشِ تنہل سے شاعر اسی چہرے میں
معنی پیدا کرتا ہے اور اس عالم کے انقلاب کی داستان بیان کرتا ہے -
اکبر کا شعر ہے :-

بہار آئی خزاں آئی خزاں آئی بہار آئی
سدا ہم نے بدلتا رنگ دیکھا اس گلستان کا
آتش کا شعر :-

ہوائے دور مئے خوشگوار راہ میں ہے
خزاں چمن سے ہے جاتی بہار راہ میں ہے
یا انگریزی کے مشہور شاعر شیلے کا یہ مصرع :-

آتی ہے خزاں تو آنے دو پر ہم سے بہار اب دور نہیں

نہ صرف موسمی انقلاب کی طرف اشارہ کرتے ہیں بلکہ یہ بھی
بتاتے ہیں کہ زندگی نام ہے انقلاب کا تغیر کا اور زمانہ کے بدلنے کا -

جب ہم کسی خارجی شے کو دیکھتے ہیں تو تغیرلہ تبدلِ تقاضے انبساط
ایک ایسا خیالی ہیرا قائم کر دیتا ہے جس کی ہلہل اسی خارجی
شے پر ہوتی ہے - یہ ہیرا جیسا میں بتا چکا ہوں سمندر کے کھرے کی
طرح اپنی ہلہل سے علیحدہ بھی ہوتا ہے اور ملا ہوا بھی - علیحدہ اس
صورت سے کہ یہ خارجی شے نہیں ہے اور ملا اس صورت سے کہ خارجی شے
کے اثر سے پیدا ہوا ہے - یہ خیالی ہیرا گویا روح کا ایک عکس ہے جو

خارجی اشیاء پر پڑتا ہے اور چونکہ یہ روح ہی کا ایک عکس ہے اس لئے روح کی تمنائیں آرزوئیں اس ہیولا میں نظر آتی ہیں - روح اس ہیولا کا تصور کر کے مسرور ہوتی ہے - روح کو ایک ایسے عالم کی تلاش ہوتی ہے جہاں اس عالم آب و گل کی ناکامیاں اور بے عنوانیاں موجود نہ ہوں - جہاں شمع کا سوز پروانہ کو بہتر از نہ کرتا ہو - جہاں کی زمین و آسمان یہاں سے بالکل مختلف ہوں - جہاں تکلیف و آرام کا قانون ہی کچھ اور ہو - جہاں زہر کی تلخی اور کائے کی چہن متعسر نہ ہو - جہاں اشیاء اور ماحول میں بجائے تخالف و تنازع کے یکجہتی اور ہم آہنگی ہو - ظاہر ہے کہ یہ منظر اس چتر نیلگوں کے نیچے کہیں نہیں مل سکتا مگر اس کے باوجود روح کو اس کی آرزو اور تلاش رہتی ہے اور اس تلاش میں وہ سرگردان رہتی ہے - آخر اس عالم کی بے عنوانیوں سے متاثر ہو کر وہ ایک عالم مثال جو سراسر تخیلی ہوتا ہے تلاش کر لیتی ہے - وہاں ہر چیز عالم آب و گل سے مختلف ہوتی ہے - وہاں دشمنی اور عداوت کے بجائے ایثار و محبت کا سکھ چلتا ہے اور جہاں قانون بھی روح کی خواہش کے مطابق ہوتا ہے - چونکہ اس عالم مثال یا تخیلی ہیولا میں روح کی خواہشیں اور آرزوئیں پوری ہوتی ہیں اس لئے اس ہیولا کا تصور روح کو مسرور کرتا ہے - اس حالت میں روح اور ہیولا دو علیحدہ چیزیں نہیں ہوتیں بلکہ ایک ہی چیز ہوتی ہے - اس ہیولا میں جو روح کا ایک خارجی عکس ہے بہ یک وقت خارجی اشیاء، تخیل اور تصور کی کیفیات موجود ہوتی ہیں اور اسی ہیولا کا نام حسن ہے - جمالیات کی اصطلاح میں اسکو جمالیاتی اظہار کہتے ہیں کیونکہ روح خرد اپنی خواہش جمال کو ایک خیالی ہیولا کے ذریعہ ظاہر کرتی ہے - اس ہیولا کا اظہار جب رنگ و صورت یا آواز میں ہوتا ہے تو اس کو فن یا آرٹ کہتے ہیں -

اس تکملہلی ہیولا کے تین جزو ہوتے ہیں - اول خارجی اشیاء
 حسن کے اجزاء سے گائے | پر تکمیل کا اثر ہونا دریم اس ہیولا پر تصور یا تفکر
 کا عمل ہونا اور سوئم اس تکملہلی ہیولا میں
 معلویت اور قدر کا پیدا ہونا - نقیول اور تصور کا ذکر اوپر ہوچکا ہے اب
 دیکھنا یہ ہے کہ اس ہیولا میں قدر کہاں سے آتی ہے - قدر درحقیقت ہیولا
 میں نہیں ہوتی بلکہ روح خارجی شے کی مدد سے خود قدر کی
 تخلیق کرتی ہے - ساز کے مختلف تاروں سے جو نغمے نکلتے ہیں
 ان سے ایک انبساط کی کھنیت پیدا ہوتی ہے - یہ کیفیت یا قدر
 بالکل روحانی چیز ہے لیکن بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ساز ہی
 سے خوشی و مسرت کا چشمہ ابل رہا ہے - بات یہ ہے کہ خارجی شے اور
 تکمیل میں جیسا مہن نے کہا ہے ایک طرح کا اتحاد ہوتا ہے جس
 سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ نغمہ کا یہ کیف تاروں ہی سے نکل رہا ہے اور
 جب یہ اتحاد شکست ہو جاتا ہے تو وہ کیفیت بھی غائب ہو جاتی
 ہے - ہم کو نغموں میں کیوں لطف ملتا ہے ؟ اس کی وجہ یہ ہے کہ
 جب ہماری روحانی خواہش اور رجحان کو اس سے تسکین ہوتی ہے تو
 ہم سمجھتے ہیں کہ نغمہ میں قدر پوشیدہ ہے -

ارباب عام نے قدر کے تین نظریے بیان کئے ہیں - اول یہ کہ قدر
 خود اشیاء کی صفت ہے اور یہ صفت بغیر روح کے احساس کے اس کے
 اندر موجود ہے - اس کی مثال یہ ہے کہ شفق میں خود حسن موجود ہے -
 دریا کی روانی خوبصورت ہے اس لئے دل اس طرف کھینچتا ہے -
 لیکن یہ نظریہ صحیح نہیں کہونکہ روح میں احساس کا ملکہ نہ ہو تو
 پھر دنیا کی کون سی چیز حسوں ہونے کا دعویٰ کر سکتی ہے ! دوسرا
 نظریہ یہ ہے کہ قدر سراسر ایک روحانی فعل ہے اور معض روح ہی اسکی
 خالق ہے - یہ نظریہ بھی درست نہیں کہونکہ ہم خارجی اشیاء کی طرف

دائیں ہوتے ہیں ، ان سے محفوظ ہوتے ہیں ، لطف اٹھاتے ہیں اور انہیں حسوں کہتے ہیں - نگہرا نظریہ یہ ہے کہ قدر ایک اضافی چیز ہے جو روح اور خارجی اشیاء کے آپس میں اتحاد سے پیدا ہوتی ہے یعنی قدر تلہا کسی غیر ذی روح اشیاء میں ہوتی نہیں سکتی بلکہ یہ نام ہے ایک روحانی فعل کا جو کسی خارجی شے کی تحریک سے پیدا ہوا ہے - دوسرے الفاظ میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ قدر کی حیثیت کل کی ہے جس سے روح اور خارجی اشیا میں ہم آہنگی پیدا ہو جاتی ہے -

قدر کی دو قسمیں ہیں - ایک جسمانی دوسری روحانی - روحانی قدر یقیناً جسمانی قدر سے اونچے درجے کی ہوتی ہے اور اعلیٰ قدر یہی ہے - جسمانی قدر کی مثال یوں ہو سکتی ہے کہ آپ کو پیاس لگی ہے - اندر سے ایک طرح کی خواہش پیدا ہوئی اور اس خواہش کے پورا کرنے کے لئے طبیعت بے چہن ہے - مان لیجئے کہ آپ نہیں جانتے کہ پیاس کا علاج پانی ہے یا پانی میں پیاس بجھانے کی صلاحیت موجود ہے - اس حالت میں آپ کے سامنے کچھ کچھ پھل یا اور کوئی چیز دکھ دی جائے تو آپ تجربہ کریں گے مگر آپ کی پیاس نہ جائیگی - پھر آپ کے سامنے ایک رتھتی سیال چیز آتی ہے - آپ اسے پی جاتے ہیں اور پیتے ہی ایک طرح کی مسرت اور تسکین محسوس کرتے ہیں جو کسی دوسری چیز سے نہ ہوتی - آپ سمجھتے ہیں کہ پانی میں قدر موجود ہے لیکن در اصل پانی میں کوئی قدر نہیں - قدر تو آپ کی خواہش کے پورا ہونے میں ہے یعنی خواہش اور چیز درمیان کی ہم آہنگی میں - یہ تو جسم کا حال ہوا مگر یہی حال روح کا بھی ہے - روح کو بھی پیاس لگتی ہے - خواہش ہوتی ہے - اس کو بھی خورد و نوش کی ضرورت ہوتی ہے - مگر اس کی خورد و نوش کی صورت

دوسری ہے - مثلاً روح کو بلندی کی خواہش ہوتی ہے یعنی وہ اپنے ماحول سے بلند ہونا چاہتی ہے - اس کو ایک ایسے عالم کی آرزو ہوتی ہے جہاں پہنچ کر انسان زندگی کے آلم و مصائب کو بھول جائے ، جہاں اس دنیا کی حقیقت خواب سے زیادہ نہ ہو اور جہاں اس زندگی کا راز معلوم و منکشف ہو جائے یہ خواہش شاعری ، مصوری یا موسیقی وغیرہ سے پوری ہوتی ہے یعنی روح اپنی خواہش پر راز کو پورا کرنے کے لئے ذریعہ تلاش کر لیتی ہے - مگر یہ خواہش بغیر کسی خارجی شے کی مدد کے پوری نہیں ہو سکتی - یعنی خارجی شے کی بلا پر تخیل ایک ہیولا قائم کرتا ہے اور اس ہیولا میں روح اپنی نا آسودہ تمناؤں اور آرزوں کی کامیابی محسوس کرتی ہے اور اس کامیابی کے تصور سے مسرور ہوتی ہے - اس لئے صحیح قدر نام ہے صرف اس تعلق کا جو روح کو اپنی تسکین کے لئے کسی خارجی شے کے ساتھ ہوتا ہے - یعنی قدر تخیل کے ہم خود زور سے خارجی اشیا کے ذریعہ پیدا کرتے ہیں - اس وقت گویا ہمارا باطن ایک خارجی صورت اختیار کر لیتا ہے اور روح خارجی مناظر کو اپنے رنگ میں رنگ دیتی ہے اور ہم یہ سمجھنے لگتے ہیں کہ خارجی مناظر میں حسن ہے ، قدر ہے حالانکہ حسن تو ہم خود پیدا کرتے ہیں - درحقیقت نہ پھول ہلستے ہیں اور نہ شبنم روتی ہے - جب ہم ہلستا چاہتے ہیں تو ہم کو ہر پھول ہلستا ہوا معلوم ہوتا ہے اور جب رونے کی تمنا ہوتی ہے تو ہر قطرہ شبنم آنسو کا قطرہ معلوم ہوتا ہے - اس وقت پھہہہہ کی پی پی میں اپنے ہی فراق و ہجر کی صدائے باز گشت سنائی دیتی ہے - غالب کا شعر ہے -

فلجہ پھر لگا کھلے آج ہملے اپنا دل
خون کھا ہوا دیکھا کم کیا ہوا پایا

غالب کو غلچہ کے کھلنے میں اپنا خون شدہ دل نظر آتا ہے ۔
 غلچہ کی شوخی ، اس کی سرخی اور اس کی چاک دامانی کی نہ صرف
 دل سے مشابہت ہے بلکہ انہوں نے غلچہ کی بنا پر دل کا جو ہیولا اپنے ذہن
 میں قائم کیا وہ بالکل غلچہ کے اثر سے جا کر مل گیا اور اس اثر سے
 متاثر ہو کر وہ کہہ اٹھے ۔

غلچہ پھر لگا کھلنے آج ہم نے اپنا دل * خون کیا ہوا دیکھا گم کیا ہوا پایا
 اور اندرونی کیفیت نے ' غلچہ ' کی شکل میں خارجیت
 اختیار کر لی ۔ پھر غلچہ میں وہ تمام قدور نظر آنے لگے جو
 صرف دل کا حصہ تھے حالانکہ بظاہر غلچہ اور دل میں دور کا
 واسطہ بھی نہیں ۔ اسی طرح موسیقی کی ایک لے میں بظاہر آواز کا
 زیر و بم سنائی دیتا ہے مگر معلوم ایسا ہوتا ہے کہ دل کی ساری تمنائیں
 اور دل کا سارا راز اس ایک لے میں شامل ہے ۔ روح ' خارجیت ' کے ساتھ
 جو رشتہ قائم کرتی ہے اس کی کیا نوعیت ہے ؟ اس کو سمجھنے کے لئے
 خارجی اشیا کے حسب ذیل پہلوؤں پر نظر رکھنا ضروری ہے ۔

اشیائے مدرکہ جو بظاہر ہمارے حواس پر اول اول اپنا اثر ڈالتی
 ہیں ان کے دو پہلو ہوتے ہیں اول تو ان کا حسی
 خارجی اشیا کے دو پہلو پہلو جیسے رنگ ، آواز ، خوشبو وغیرہ ۔ دوم ان کا
 صورتی پہلو جیسے خط ، جسم اور رنگ وغیرہ ۔ ان دونوں پہلوؤں
 کو صرف بحث کے لئے علیحدہ کر لیا گیا ہے تاکہ مسئلہ آسانی سے ذہن
 نشیں ہو جائے ورنہ در حقیقت کسی شے کے ان دونوں پہلوؤں کو الگ
 کرنا مشکل ہے ۔ پھر ان چیزوں کا ہم پر بلا واسطہ اور بالواسطہ اثر پوتا
 ہے ۔ پہلے بلا واسطہ حسی اثر کو لہجئے ۔ بعض اصحاب کا خیال ہے کہ
 اشہاد کا حسی اثر ہم پر اس وقت تک بالکل نہیں پوتا جب تک کہ

ان کی کوئی صورت بھی نہ ہو۔ مثلاً خالی رنگ کوئی چہرہ نہیں لیکن یہی رنگ جب کسی تصویر میں نمودار ہوتا ہے تو اس میں قدر پائی جاتی ہے اور دل بے اختیار ایک کشش، ایک، جاذبیت محسوس کرتا ہے۔ یہی بات آواز کے لئے بھی کہی جاسکتی ہے یعنی متعص آواز بے معنی اور بے قدر چیز ہے لیکن جب نال اور سر کے ساتھ ادا کی جائے تو اس میں نغمہ پیدا ہوتا ہے۔ لیکن یہ بیان صحیح نہیں ہے۔ اگر رنگ یا آواز کو صرف حسی پہلو سے دیکھا جائے تو اس میں کسی حد تک قدر ضرور شامل ہوتی ہے۔ یعنی آواز کو اگر نغمہ سے الگ کر دیں تب بھی کچھ، نہ کچھ، اثر ضرور ہوگا کیونکہ ہمارے اعصاب میں اثر پذیری کا مادہ موجود ہے۔ مان لیجئے کہ ایک شخص خوش الحانی کے ساتھ بمکالی زبان کی نظم پڑھ رہا ہو۔ آپ اگر بمکالی زبان سے ناواقف ہیں تو آپ نغمہ کا لطف پوری طور پر نہ اٹھا سکیں گے لیکن جہاں تک صرف آواز کا تعلق ہے آپ پر اس کا اثر پڑیگا اور ممکن ہے آپ محظوظ بھی ہوں۔ آواز میں کبھی درد ہوتا ہے، کبھی مسرت اور شگفتگی پائی جاتی ہے، کبھی بمکالنگی و بے مہرہ کا رنگ چہلکتا ہے۔ کبھی تلوار کی تیزی نمایاں ہوتی ہے کبھی زہر و تریاق کا اثر پیدا ہوتا ہے۔ عرض آواز سے کلمے معنی نکلتے ہیں۔ اسی طرح رنگ کے بھی زبان ہوتی ہے۔ وہ باتیں کرتے ہیں اور آپ پر ایسا اثر ڈالتے ہیں۔ گلابی رنگ جذبات کو ابھارتا ہے، نارنجی دل کو تقویت بخشتا ہے اور سبز مفرح ہوتا ہے لیکن حسی پہلو میں جو قدر پائی جاتی ہے اس میں تلازمہ کا اثر ہوتا ہے۔ یعنی گلابی رنگ دیکھ کر آپ کو کسی گلابی کپڑے کا یا بکل سلکر فوجی پردے کا خیال آئے گا اور آپ محظوظ ہونگے۔ اگر تلازمہ کو علیحدہ کر دیا جائے تو بعض محققین نفسیات کا خیال ہے کہ رنگ اور آواز کا تعلق اثر بھی پوتا ہے۔

اسی طرح کسی شے کے صوری پہلو کا اثر بھی ہمارے اوپر ہوتا ہے ۔ صورت نام ہے ترتیب کا ، نقشہ کا ، نظام اور ساخت کا ۔ اگر ہم کسی چیز کے صرف صوری پہلو پر نظر ڈالنا چاہیں تو تھوڑی دیر کے لئے اس کے حسی پہلو کو الگ کر دینا ہوگا کسی تصویر کے صوری صفات اس وقت بہتر طریقہ پر ذہن نشین ہوسکتے ہیں جب رنگ کا خہال علیحدہ کر دیا جائے ۔ اس وقت صرف خطوط اور ترتیب میں بھی کچھ نہ کچھ قدر معلوم ہوگی ۔ مثلاً سیدھی لکیر سے استقامت اور پڑی لکیر سے توازن کا اندازہ پایا جاتا ہے بعض تیز رہی اور توجہی لکیریں روانی اور بہاؤ کی طرف اشارہ کرتی ہیں ۔ حسی پہلو کی طرح صوری پہلو میں بھی تلازمہ کو کافی دخل ہے یعنی ایک چیز کو دیکھکر کسی دوسری چیز کی یاد آنا جس سے پہلے احساس کو کوئی تعلق رہا ہو ۔ لیکن اونچے درجہ کی قدر اس وقت ہوتی ہے جب کسی چیز کے حسی اور صوری پہلوؤں کا یہ یک وقت اثر ہو ۔ معمولی صدا کو لیجئے ۔ اس میں اثر ضرور ہوتا ہے لیکن اس کو جب خاص نظام کے ماتحت راگ میں ڈھال دیتے ہیں تو اس کا اثر کہاں سے کہاں پہنچ جاتا ہے ۔

یہ تو اشیاء کا براہ راست یا بلا واسطہ اثر ہوا ۔ اب ذرا بالواسطہ اثر کو بھی لیجئے ۔ بالواسطہ اثر میں حافظہ کو زیادہ دخل ہے ۔ یعنی آپ نے کسی چیز کو دیکھا اور اس کا اثر دماغ میں محفوظ ہو گیا ۔ اب آپ جب کوئی دوسری چیز ایسی دیکھیں گے جس کا اثر اس پہلی چیز کے اثر سے مل جائے گا تو آپ خورد اپنی طبیعت کے لحاظ سے قدر پیدا کریں گے ۔ اس طرح قدور پیدا کرنے میں ہر قسم کے شخصی و اجتماعی تجربات کو دخل ہوتا ہے ۔ آپ کا شخصی تجربہ ہے کہ آگ کے شعلوں میں سرخی اور گرمی پائی جاتی ہے ۔ آپ جب کوئی چیز سرخ اور گرم

دیکھیں گے تو آپ کا خیال آگ کی طرف جائے گا - پھر اسی طرح سبزہ دیکھنے کے بعد بہار و گلشن کا یا کسی کی سبز قبا کا خیال آئے گا - اور پھر آپ اپنے گذشتہ تجربہ کی بنا پر مسرور ہوں گے - اجتماعی تجربہ کی مثال وہ تجربہ ہے جسکو عام طور پر لوگ محسوس کرتے ہیں یا کرچکے ہیں الفاظ میں چونکہ یہ صلاحیت سب سے زیادہ ہرتی ہے کہ وہ گذشتہ تجربوں کو زندہ کرتا ہے اس لئے الفاظ کے ذریعہ اگر کسی تجربہ کا ذکر کیا گیا تو وہ چیز فوراً ہر شخص کے سامنے آجائیگی - مثلاً اگر شعر میں گرمی کی شدت ' لوگوں کی لہت ' باد صرصر کے طوفان کا ذکر ہے تو لوگ گرمی کی لفظی تصویر دیکھکر فوراً سمجھ جائیں گے اور اس سے لطف اٹھائیں گے کیونکہ یہ ان کا ایک تجربہ ہے خواہ تلخ ہی کیوں نہ ہو واضح رہے کہ ان چیزوں سے قدر اسی وقت پیدا ہوگی جب خارجی شے میں جسے آپ دیکھ رہے ہیں یہ صلاحیت ہو کہ وہ آپ کے دماغ کے کسی محفوظ شدہ عام میں جا کر مل جائے - اگر آپ نے گرمی کی تکلیف نہیں اٹھائی ہے تو آپ کو گرمی کا حال پوچھکر لطف نہیں آئیگا - یعنی خارجی اور باطنی اثر میں ایک طرح کی موزونیت اور ہم آہنگی ہونی چاہئے - اگر یہ صورت ممکن نہیں ہے تو قدر غائب ہو جائے گی اور ساتھ ساتھ حسن بھی - خارجی اشیاء کی یہ موزونیت خود ہماری پیدا کی ہوئی ہے - جس وقت ہمارے ذہن میں جیسا خیال ہوتا ہے خارجی چیز بھی ہم کو ویسی ہی معلوم ہوتی ہے - ہم خوش ہیں تو سبز رنگ سے فرحت ہوگی کیونکہ سبز رنگ ہماری اندرونی خوشیوں کا مظہر ہے - اسی طرح سیاہ رنگ سے اس لئے تکلیف ہوتی کہ رات کی تاریکی ہمارے درد و غم کا مظہر ہے - ہم نے اپنے درد و غم کو ' سیاہی ' کی شکل میں ایک خارجیت عطا کی ہے اگر ہمارا دل

پریشان و متفکر ہے تو تنہا و تاریک گوشہ میں اس کو سکون ملے گا اس لئے نہیں کہ تاریکی کو اس نے اپنا ہمدم بنا لیا ہے بلکہ خود تاریکی ہمارے اندرونی جذبات کی ترجمان بن گئی ہے اور اس لئے اس کی ہمدمی میں ہم کو لطف ملتا ہے -

تلازمہ کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ جس چیز کو دیکھکر کسی دوسری چیز کا خیال اٹے اور جذبات ابھریں اس چیز میں موزوں طور پر اس دوسری چیز کی طرف اشارہ کرنے اور جذبات کو ابھارنے کی صلاحیت پائی جائے - اقبال کی دو نظموں کو لہجئے - اول صقلیہ - دوم گورستان شاہی - صقلی کا جزیرہ دیکھکر خیال عرب کی پرانی حکومت ' مسلمانوں کے عروج ان کے بحری کارناموں اور تہذیب کی ترقی میں ان کی کوششوں کی طرف جاتا ہے - اور اس تمام احساس کو زندہ کرتا ہے جو تاریخ سے ہم تک پہنچاتا ہے ظاہر ہے کہ صقلیہ میں عربوں کی پرانی تہذیب کی طرف موزوں طور پر اشارہ کرنے کی صلاحیت بدرجہ اتم موجود ہے کیونکہ یہ جزیرہ عربوں کی ترقی کا مرکز رہ چکا ہے - اس نظم سے ایک قدیم ماحول قائم ہو گیا حالانکہ خود صقلیہ میں آج ایسی کوئی چیز نہیں - یہ قدر جو اس میں موجود ہے خود ہماری داخل کی ہوئی ہے - اب اگر کوئی مصور اس کی تصویر بنائے تو صقلیہ کے سمندر میں عربی وضع کی کشتیاں دکھائے گا - ساحل کے مکانات بالکل عربی وضع کے ہوں گے اور سڑک پر چلنے والے بھی عربی جبہ زیب تن کئے ہوں گے - دراصل یہ صقلیہ آج کل کا صقلیہ نہ ہوگا بلکہ ہزار سال قبل کا صقلیہ ہوگا جس میں تختہ نے قدر پیدا کر کے حسین بنا دیا ہے - یہی حال ' گورستان شاہی ' کا ہے - گورستان کا خیال کوئی خوبصورت خیال نہیں ہوتا - اس کی

آغوش میں موت کا بھیانک ہاتھ پھیلا ہوتا ہے جو ہر ذی روح کو دعوت مرگ دیتا ہے - لیکن جب ان توتے پھوٹے مزارات پر تخیل ایسا کام کرتا ہے تو ہماری نظر میں وہ ایلٹ اور پتھر کا تھیر نہیں ہوتے بلکہ ایک ”برگشتہ قسمت قوم کا سرمایہ“ بن جاتے ہیں اور اور ان میں ہمیں صاحبان مزار کے وہ کاروائے نمایاں نظر آتے ہیں جس سے ایک زمانہ انکا مطمع تھا -

سوتے ہیں خاموش آبادی کے ہلکاموں سے دور
مضطرب دکھتی تھی جن کو آرزوے نامبور
قبر کی ظلمت میں ہے ان آفتابوں کی چمک
جن کے دروازوں پہ دھتا تھا جہنم گستر فلک

اس طرح تخیل ان ایلٹوں اور پتھروں سے ایک نئی دنیا تعمیر کرتا ہے اور اس کے خیال سے پھر تصور خوش ہوتا ہے کیونکہ موجودہ دور کی بیکسی و کسمپرسی کا علاج ماضی میں ملتا ہے - اس طرح ہماری آزادی و اقتدار کی خواہش کو اس ملبہ میں سکون ملتا ہے اور اس سکون کے بعد ہم سمجھنے لگتے ہیں کہ اس ملبہ میں قدر پوشیدہ ہے - جہاں تک بالکل شخصی تجربہ کا ذکر ہوتا ہے یہ قدر ذاتی ہوتی ہے لیکن جب کوئی محسوس کرنے والا کسی خاص ذاتی اثر کو ایک عالمگیر اثر کے ماتحت لانا ہے تو بڑا صاحب نظر یا صاحب فن کہا جاتا ہے - مثلاً اقبال کا داغ والا مرثیہ لیجئے شروع میں شاعر نے اپنے تاثرات لکھے ہیں لیکن آخر میں جو نتیجہ نکالا ہے وہ ایک عالمگیر حیثیت اختیار کر لیتا ہے یعنی :-

کھل نہیں سکتی شکایت کے لئے لیکن زباں
ہے خزاں کا رنگ بھی وجہ قہام گلستان

ایک ہی قانون عالمگیر کے ہیں سب اثر
ہوئے گل کا باغ سے ، گلچین کا دنیا سے سفر

یہاں پہلے داغ کا ذکر تھا لیکن اب تمام عالم اس میں سمٹ کر
آگیا اور ایک بالندی پیدا ہو گئی - یہ بلندی قدر کی بلندی ہے
اور یہی حسن کی جان ہے -

احساس جمال درحقیقت روح کے ابھرنے اور ترقی کرنے کا نام
ہے - روح کی حرکت کو سکون صرف ایسی بلند چیز میں ملتا ہے جو
مجموعی طور پر ایسے ایک واحد کل کی حیثیت رکھتی ہو جس
کے متعدد اجزاء آپس میں ہم آہنگی کے ساتھ مل جائیں - یہ
وحدت و بلندی اس وقت حاصل ہوتی ہے جب تشویل و گ
آواز اور صورت کو -وزوں طریقہ پر باہم دگر روح کی نا آسودہ تمناؤں
اور دل کے صدها شوق نا رسیدہ کے ساتھ اس طرح ملا دیتا ہے کہ
ان میں باہم فرق مشکل معلوم ہوتا ہے اور ہر جز و کل میں اور کل
جزو میں نا قابل امتیاز طریقہ پر مل جاتا ہے - یہ نئی دنیا وہی
تخمیلی ہیولا ہے جہاں ہماری روح کی خواہشیں پوری ہوتی ہیں - اس
تخلیقی قوت کو جب نقش و نگار ، موسیقی ، بت تراشی یا شعر میں
ملوث کرتے ہیں تو اسے فن یا آرٹ کہا جاتا ہے - معلوم ہوا کہ حسن
ہم صرف اپنی روحانی تسکین و آسودگی اور اندرونی اضطراب و العذاب
کو کم کرنے کے لئے پیدا کرتے ہیں اور پھر خارجی اشیا کو اس سے متصف
کرتے ہیں - یہی اضطراب تمنا و جوش شوق قدر کا فاسق اور حسن کی
علت ہے - یعنی روح ہی حسن کا اصلی سبب ہے کہونکہ روح خارجی
اشیا کو جذب کر کے ان کو اپنی تمناؤں کے مطابق ایک نئی 'صورت' میں

مستقل کر دیتی ہے اور یہی 'مسرت' جو خود ہمارا روحانی عکس ہے
حسن کی صورت ہے -

مرزا نے کیا خوب کہا ہے :—

وہی ایک بات ہے جو یاں نفس و ان نکہت گل ہے
چمن کا جلوہ باعث ہے مری رنگیں نوائی کا

(۲)

اب تک ہمارا موضوع بحث صرف حسن تھا جو ایک داخلی
حسن اور آرت | کیفیت کا نام ہے - اس کیفیت کے ماتحت تخیل انسان
کو شادمانی اور مسرت کی دنیا میں پہنچتا دیتا ہے -
یہ روحانی عالم جمالیات کا نصب العین ہے - اور یہیں اس کی حد بھی
ختم ہوجاتی ہے - اس جمال سے روح خاموش طور پر مسحور ہوتی ہے
مگر یہ خاموش نغمہ نازوں سے نکلنے کی خواہش کرتا ہے اور تخیل کی
طرف سے برابر اظہار کا تقاضا ہوتا رہتا ہے - جب تک اس اندرونی کیفیت
کا خاطر خواہ اظہار نہیں ہوجاتا اس وقت تک دل کو سکون نہیں ملتا
جب اس تخلیقی ہیولا کا اظہار شاعری، بت تراشی، موسیقی وغیرہ
میں ہوتا ہے تو اسے فن یا آرت کہتے ہیں - جس طرح اس تخلیقی
ہیولا میں خارجی شے اور تخیل دونوں کی خصوصیت نمایاں ہوتی ہے
اسی طرح فن میں بھی یہ یک وقت تخیل اور خارجی شے کا اظہار ہوتا ہے -
یہ تخلیقی ہیولا چونکہ خود روح کی تخلیقی صفت کا مظہر ہے اس لئے
اس کا اظہار جب فن میں ہوتا ہے تو فن بھی تخلیقی ہوتا ہے -

ہم نے ابھی کہا ہے کہ جذبات اظہار کا تقاضا کرتے ہیں - مثلاً اگر آپ
سندر کے کنارے شام کے وقت غروب آفتاب کا منظر دیکھیں جب سندر
کی چھوٹی چھوٹی لہریں ہوا کے اشارے پر ساحل سے کھیل رہی ہوں

اور پاس کے درختوں پر چڑیاں بھی ہلکے ہلکے سروں میں گڑھی ہوں تو آپ کے دل میں بھی ایک نامعلوم خواہش اظہار پیدا ہوگی - اگر آپ موسیقی سے دل چسپی لیتے ہیں تو کچھ، گلکدانے لگ جائیں گے - اگر شاعر ہوں تو کچھ، نہ کچھ، کہنے لگ جائیں گے اور جب تک کہ آپ اس دل فریب منظر کو اپنی بساط کے مطابق اپنے رنگ میں رنگ نہ دیں اس وقت تک آپ کو چہن نہ آئوگا - اس وقت آپ اپنی تخلیقی قوت کے زور سے جو ہر انسان کو فطرت کی طرف سے کم و بیش عطا ہوتی ہے ایک حسین ہیولا تیار کریں گے - اگر آپ میں صلاحیت زیادہ ہے تو یہ ہیولا بلند مقام میں سے پر ہوگا اور اس کے مختلف اجزا ہم اہلکی کے ساتھ، مل کر ایک واحد کل کی شکل اختیار کر لیں گے اور اس ہیولا کی ایک ابتدا اور ایک انتہا ہوگی جو آپ کے جذبات کے زیر و بم کو ظاہر کریگی - اس تخیلی ہیولا کا اظہار جب صورت کے ذریعہ ہوگا تو اس کا نام فن یا آرٹ ہو گا -

مگر جذبات اظہار کا کیوں تقاضا کرتے ہیں اور دل میں کیوں مہجانی

۱- الہام | کیفیت برپا ہوتی ہے ؟ اس مہجانی کیفیت کی کئی وجہیں
بتائی جاتی ہیں - بعض لوگوں کے نزدیک اس کی وجہ الہام
ہے یعنی صاحب فن پر ایک خاص قسم کی کیفیت طاری ہوتی ہے جس
کے ماتحت وہ گلکاریاں کرتا ہے - اس لحاظ سے فن نام ہے کسی مضمون
یا کسی کیفیت کی وضاحت کا یا کسی داستان کی شرح کا - مثلاً شاعر
اپنے قصہ غم کی شرح کرتا ہے یا بہاریہ مضمون باندھتا ہے یا اگر
حب وطن سے سرشار ہے تو اہل وطن کو پیام دیتا ہے - اسی طرح استادان
موسیقی کسی کیفیت سے متاثر ہوکر کوئی خاص راگ گاتے اور بجاتے ہیں اور

مصور مذاظر قطرت کی نیرنگیوں کو آب و رنگ دیکر خطوط کی دنیا میں واضح کرتا ہے -

مگر الہام کے معنی میں در دل انگلدن کے جس سے شاید مراد یہ ہے کہ صاحب فن پر کسی بلا تر ہستی کا باطنی طور پر اثر ہوتا ہے اور صاحب فن ویسے ہی نقہ و نثار بدلتا ہے جیسا اس ہستی کا ایماء ہوتا ہے - اکثر شعرا کو اسی لئے نلامذالرحمان بھی کہا گیا ہے کیونکہ بعضوں کا خیال ہے کہ خدا اور شاعر کے درمیان ایک سلسلہ قائم ہو جاتا ہے اور خدا براہ راست شاعر کے دل میں جو بات ڈالتا ہے وہی شاعر شعر کی صورت میں ادا کرتا ہے - بہت سے بڑے بڑے شعرا اور صاحبان فن نے اس باطنی اثر کو محسوس کیا ہے اور اس کا اظہار بھی کیا ہے - مثلاً

دوہ وقت سحر از غصہ نجاتم دادند
وندراں ظلمت شب آب حیاتم دادند
چہ مبارک سحرے بود و چہ فرخندہ شبے
آن شب قدر کہ این تازہ براتم دادند

دوہے پر سوز دل و سیلہ براتم دادند
سر چو شمع ببردند و حیاتم دادند

مژدہ صبح دریں تہرہ شباتم دادند
شمع کشتند و ز خورشید نشاطم دادند

درون سیلہ ما سوز آرزو ز کجاست ؟
سہو ز ماست ولے بادہ در سہو ز کجاست ؟

نگاہ ما بگر یجان کہکشاں افتد

جلوں ما ز کجا شورہائے و ہوز کجاست ؟

لیکن اسکا ہمو عام طور پر قطعی علم نہیں کہ یہ باطنی اثر کہوں طاری ہوتا ہے اور کب طاری ہوتا ہے۔ یہ ہمارے اختیار سے باہر ہے مگر اس کے باوجود جن پر طاری ہوتا ہے وہ اس کی حقیقت سمجھتے ہیں اور اس وقت ان کو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ روح کسی دوسری دنیا میں ہے جو محسوسات سے بلند ہے۔ لیکن الہام ایک اور معنی میں بھی استعمال ہوتا ہے۔ مثلاً آپ کسی اچھے شاعر کا کوئی اچھا شعر سنتے ہیں تو اکثر بول اُٹھتے ہیں کہ صاحب یہ شعر نہیں الہام ہے یعنی فلاں مضمون کو اس بلند طریقہ سے ادا کیا گیا ہے جو بہت مشکل تھا اور شاعر اپنے تیز احساس کی بدولت اس بلندی پر پہنچ گیا جہاں آپ کا خیال نہ جا سکا تھا اور جب آپ اس شعر کی مدد سے وہاں پہنچے تو بے اختیار آپ کی زبان سے تحسین و آفرین کے کلمات نکل آئے۔ لیکن شاعر شعر کہنے کے قبل کسی چیز سے ضرور متاثر ہوا ہوگا یعنی جو مضمون اس نے باندھا ہے اس کا کچھ حصہ اس نے مشاہدہ کیا ہوگا اور یہی مشاہدہ اس ہیجان کی وجہ ہوگا جس میں بعد کو تخیل نے اور قدور شامل کر دئے ہوں گے۔

حالی نے مسدس اور اقبال نے شکوہ لکھا اور دونوں مسلمانوں کی پستی سے متاثر ہوئے۔ دونوں نے اپنے اس تاثر کا اظہار اپنی اپنی نظموں میں کیا ہے۔ شکوہ اور مسدس بے شک دونوں بہت بلند نظمیں ہیں مگر کیا ان کا سرا الہام میں ملتا ہے ؟ سچ پوچھئے تو شاعر ہر چیز سے متاثر ہو سکتا ہے۔ اس کی گزشتہ زندگی ہر وقت اس پر اثر ڈالنے کے لئے تیار رہتی ہے۔ پھر دنیا کی ساری تاریخ اس کے دماغ کے خزانہ میں

بلند دھتی ہے اور وہ بقدر ضرورت اس سے فائدہ اُٹھا سکتا ہے اور کسی واقعہ کے ذرا سے اشارہ پر اس تاریخ کا خزانہ کھل جانے کو تیار دھتا ہے۔ شاعر تو بقول مرزا غالب باجے کی طرح شکوؤں سے پر ہوتا ہے۔ اس کو تو بس چھیڑنے کی ضرورت ہے۔ اب خواہ یہ چھیڑ اس کو کسی واقعہ سے ہو یا کسی منظر سے۔ اس کے لئے تو اشیاء میں ایک نشتر کا اثر پلہاں ہوتا ہے جو دل کی دگوں سے برابر خون کا تقاضا کرتا ہے اور جب تک وہ خون کے آنسو رو نہیں لیتا اس کو تسکین نہیں ہوتی۔ جب ضرورت ہوتی ہے شاعر یہ نشتر خود تلاش کر لیتا ہے۔ حالی کو یہ نشتر مسلمانوں کی موجودہ پستی میں ملتا ہے مگر اقبال کو یہی نشتر کہیں بلقان کی لڑائی میں کہیں صقلی کے جزیرہ میں کہیں شام کی خاموشی میں اور کہیں لالہ صحرا کے داغ میں ملتا ہے اور یہیں سے وہ ہیجان اُٹھتا ہے جو شعر کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ اس کو غلطی سے لوگ الہام کہتے ہیں حالانکہ یہ سارا آنش، گھر مادہ مدتوں سے شاعر کی روح کے خاموش گوشوں میں پرورش پا رہا تھا جسکو حوادث کی ایک چنگاری نے نذر آتش کر دیا۔ اسی طرح شادی و غم، بہار و خزان، زندگی و موت یا کسی اور واقعہ سے دل پر چوت لگتی ہے تو اضطرابی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے اور دل پگھل جاتا ہے۔ صاحب فن اس پگھلے ہوئے مادہ سے تخلیق کا کام لیتا ہے۔ اگر وہ شاعر ہے تو شعر کہنے لگتا ہے۔ مصور ہے تو تصویر بناتا ہے اور موسیقی سے دلچسپی رکھتا ہے تو راگ اور رانگیاں نکالتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ تخلیق اس وقت عمل میں آتی ہے جب صاحب فن کے جذبات پرانکھٹے ہو جاتے ہیں مگر سچے ہوجھتے تو جذبات کا نام غلط ہے۔ انہیں تو رجحانات یا خواہشات کہنا چاہئے۔ صاحب فن کچھ تہائیں رکھتا ہے کچھ

آدروں سے نامعلوم طریقہ پر اس کا دل گداز دھتا ہے اور یہ آرزوئیں اور تمنائیں اس وقت پوری ہوتی ہیں جب ان کا اظہار مناسب ذرائع سے اس طرح ہو کہ جب ان کا تصور کیا جائے تو دل کو تسکین ہو - مثلاً ایک شاعر کو ایک حسین چہرہ یا ایک خوبصورت پھول دیکھنے کے بعد اس وقت قرار آئے گا جب وہ شعر میں اپنی اس کیفیت کا ذکر کر لے گا بعد ازاں اس شعر کے تصور میں اس کو مسرت حاصل ہوگی - غالب کا ایک شعر اس کیفیت کا کتنا ائیلہ دار ہے -

بتاؤ اس مژہ کو دیکھ کر کہ مجھ کو قرار

یہ نیش ہو رگ جان میں فرو تو کیوں کر ہو

اسی طرح ایک مصور کو تصویر بنانے اور ایک موسیقی دان کو راگ نکالنے کے بعد سکون حاصل ہوگا - شے ایک ہی ہے مگر اس نے لوگوں کو تین طرح پر متاثر کیا - اس کی وجہ یہی ہو سکتی ہے کہ ان تینوں صاحبان فن کی فطرت مختلف ہے اور مختلف ذرائع اظہار چاہتی ہے کیونکہ صاحب فن اپنے تمام رجحانات ماں کے پیٹ سے لیکر آتا ہے اور اپنی ساری زندگی ان رجحانات کی پرورش اور نشو و نما میں ختم کر دیتا ہے - وہ اپنے رجحانات کو بدل نہیں سکتا - اگر زمانہ نے نامساعدت کی تو وہ چیز دب جائیگی مگر بدلے گی نہیں - اسادورا دنکن (Isadora Duncan) جو امریکہ کی ایک نہایت مشہور رقصہ گذری ہے اپنے سوانح حیات میں لکھتی ہے کہ ”میری پیدائش سے قبل میری ماں سخت روحانی اور جسمانی اذیت میں مبتلا تھی - وہ جھیلگے مچھلی میں برف ڈال کر کھاتی اور شراب میں برف ڈال کر پیتی تھی - اگر لوگ مجھ سے پوچھیں کہ میں نے کب سے رقص کرنا شروع کیا تو میں کہوں گی کہ ماں کے پیٹ

سے اور شاید یہ اس غذا کا اثر ہو جو مہری ماں کہانی تھی کہونکہ عشق و محبت کی دیوی افرودیٹے (Aphrodite) کی بھی یہی غذا بعتائی جاتی ہے۔ مہری ماں اس زمانہ میں سخت تکلیف میں گرفتار تھی اور اکثر کھا کر تھی کہ جو بچہ پیدا ہوگا وہ یقیناً عام بچوں سے مختلف ہوگا اور یہ حقیقت ہے کہ جس دم سے میں پیدا ہوئی میں اپنے پانوں اور بازوؤں کو اسی طرح حرکت دینے لگی کہ مہری ماں یہ دیکھ کر چیخ اٹھی اور کہنے لگی کہ دیکھو میں نے کہتی تھی کہ یہ بچہ دیوانہ ہوگا۔ تھوڑے دنوں بعد مہری یہ حالت ہو گئی کہ کوئی بھی گت ہو میں اس پر رقص کرتی۔ یہ دیکھ کر مہرے گھر کے لوگ دلچسپی کا اظہار کرنے لگے..... شروع ہی سے میں اپنی روح کے اشارہ پر رقص کرتی تھی۔ بچپن میں بالیدگی کے احساس سے رقص کرتی تھی۔ شہاب کی منزل میں آئی تو ان نشتروں کی خلس سے متاثر ہو کر رقص کرتی تھی جن کا اثر دل کی گہرائیوں میں محسوس ہوتا ہے۔ یہ زندگی کے وہ ثنائیات تھے جو تمام تمدنوں کا نہایت بیدردی کے ساتھ، خون کرتے ہیں۔ بعد ازاں اس ظالم و بھدود زندگی کے ساتھ، مجھ کو 'رقص کشاکش' بھی کرنا پڑا جس کو بعض لوگ 'موت' سے تعبیر کرتے ہیں۔“ -

اس سے اتنا تو واضح ہو گیا ہوگا کہ فن کی صلاحیت فطری ہے مگر فن کی دنیا میں جذبات کے لئے ذریعہ نہایت اہم ہے۔ روح کے اظہار کے لئے اگر مناسب ذریعہ دستوباب ہو گیا تو روح و ذریعہ آپس میں اس طرح متحد ہو جاتے ہیں کہ ان میں باہم تہیز مشکل ہوتی ہے۔ اس وقت ذریعہ میں روح کی خصوصیات اور روح میں ذریعہ کی خصوصیات پیدا ہو جاتی ہیں۔ لیکن صاحب فن کے لئے ذریعہ تلاش کرنا آسان نہیں۔ اسکو پہلے یہ معلوم کرنا چاہئے کہ اس کی فطرت اس کو کس ذریعہ کی

طرف پہنچانی ہے ۔ اگر شاعری سے لگاؤ ہے تو اس کو شعر کہنا چاہئے ۔ اگر موسیقی یا مصوری سے فطری دلچسپی ہے تو اس کو اس شعبہ میں مہارت حاصل کرنی چاہئے اور اپنے رجحان کے مطابق مہارت کرنی چاہئے تاکہ صاحب فن اور ذریعہ میں مکمل ہم آہنگی ہو جائے ۔ صحیح ذریعہ اس لحاظ سے روح کو تقویت بخشتا ہے اور اس کی نشو و نما میں مدد کرتا ہے لیکن اگر ذریعہ کے انتخاب میں غلطی ہوئی اور شاعر نے مصوری شروع کردی تو خست اول چون نہد معیار کج والا معاملہ ہو جائے گا شاعر کبھی رنگوں کی آموزش اور سادگی کے پر پیچ مسئلہ کو نہ سمجھ سکے گا اور نہ یہ مرحلہ اس سے کبھی حل ہوگا ۔ ذریعہ اصطلاح کا حکم رکھتا ہے اس لئے ایک اچھے شاعر کو زبان : متداولہ : در عروض وغیرہ سے بالکل اسی طرح سے آگاہی ہونی چاہئے جس طرح ایک اچھے مصور کو مختلف رنگوں کی خاصیت اور ان کے تدریجی تغیر (shade) کا حال معلوم ہوتا ہے ۔ مہرہ یہ مطلب نہیں کہ علم عروض اور صنائع بدائع سے مکمل طور پر واقف ہوئے بغیر کوئی شاعر نہیں ہو سکتا ۔ ایسا اکثر ہوا ہے کہ بعض لوگ مصطلحات شاعری سے مکمل طور پر واقف نہ تھے مگر بہت بڑے شاعر ہوئے ۔

مولانا روم کہتے ہیں :—

شعر می گویم بہ از قلد و نبات * من ندانم فاعلان فاعلات

اسی طرح کتلمے ایسے لوگ ہیں جو عروض و متداولہ وغیرہ پر کافی عبور رکھتے ہیں مگر شاعری کی نعمت سے محروم ہیں ۔ ان مثالوں سے مہرہ مراد یہ ہے کہ تکمیل کے ساتھ فن شاعری سے آگاہی بھی ضروری ہے ورنہ شاعر بے تکا ہو جائے گا ۔ خیال کیجئے کہ اگر حسن معنی کے ساتھ حسن الفاظ نہ ہو تو سامع پر شعر کتنا گران گذریگا ۔ ایک اچھا شاعر حسن

خیال کے لئے عمدہ الفاظ تلاش کرتا ہے اور دونوں کی باہمی ترکیب سے ایک پیکرِ حسن تیار کرتا ہے ۔ لیکن ایک معمولی شاعر صرف الفاظ اور مصداقہ کی بلدش وغیرہ ہی کو اپنا منہوائے کمال سمجھتا ہے اور مصداقات کے مانجیے اور قلمی کرنے میں یہاں تک لگا رہتا ہے کہ شاعر خیال اس کی آنکھوں سے روپوش ہو جاتا ہے ۔ اس کا احساسِ جمال بس الفاظ کی دنیا تک محدود ہو جاتا ہے ۔ یا ایک مصور کی مثال لہجے جو مختلف رنگوں سے عروسِ خیال کو سلوارتا ہے اور زیدائش بخشتا ہے مگر ایک دوسرا شخص ہے جو صرف رنگ بداتا ہے ۔ رنگ بدانے والے کے لئے خیال و معنی کی دنیا بہت دور ہے کیونکہ یہ تو مصور کا کام ہے جو رنگ اور معنی میں اتصال پیدا کرتا ہے ۔ رنگ بدانے والا کا درجہ تو محض جزو کا ہے جس کو لوگ اکثر قاطعی سے کل کا درجہ دیدیتے ہیں ۔ شاعری میں ان لفظی رعایتوں پر زور دینا والوں کی حیثیت اسی رنگ ساز کی ہے جو رنگ تو بداتا ہے مگر رنگ کے معنی سے بے خبر ہے اور لوگ ناواقفیت سے اس کو شاعر سمجھتے ہیں ۔ لیکن اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اس جزو میں اس رنگ ساز کی حیثیت ایک چھوٹے کل کی بھی ہے کیونکہ وہ اپنے محدود دائرہ میں مختلف قسم کے رنگوں سے تجربہ کرتا ہے اور جو رنگ بہتر دیکھتا ہے ان کو تیار کرتا ہے ۔ مگر ایک مصور کے یہاں جیسا کہ میں ابھی کہہ چکا ہوں اس چھوٹے کل کی حیثیت محض ایک جزو کی ہوتی ہے ۔ اس جزو اور کل میں کوئی خاص امتیازی نشان قائم کرنا اس لحاظ سے ذرا مشکل معلوم ہوتا ہے کہ رنگ ساز کا جزو مصور کے کل میں جا کر مل جاتا ہے ۔ اگر امتیاز ہو سکتا ہے تو بس اسی صورت سے کہ وہ جزو ہے ۔ یہی حال رقص کا بھی ہے ۔ یہی ہاتھ اور پاؤں کی موڑیں اور مناسب حرکت جہاں تک جذبات اور رجحانات کی ترجمانی

کرتی ہے وہ آرت ہے لیکن جب حرکت ہی کو ایک مستقل فن کی صورت دیدی جاتی ہے تو رقص کی اصلی روح افسردہ ہوجاتی ہے یہ بالکل ممکن ہے کہ جس طرح رنگ ساز کو رنگ بنانے اور معمولی شاعر کو الفاظ و محاورہ کے مانتجنے میں مسرت ہوتی ہے اسی طرح بعض رقص کرنے والے کو صرف ہاتھ پانوں کی حرکت ہی میں ایشیا ملتا ہو - اس لحاظ سے اس نے جزوی طور پر تو ضرور جمال پیدا کرلیا مگر اس میں وہ عظمت و بزرگی نہ ہوگی جو اس رقص کرنے والے کا حصہ ہے جسکو کل کا احساس ہے -

ہم اوپر بتا چکے ہیں کہ بیشتر ایسا ہوا ہے کہ کئی شعرا فلی اصطلاحات سے پورے طور پر واقف نہ تھے مگر اس کے باوجود بہت بڑے شاعر ہوئے - ایک سبب یہ معلوم ہوتا ہے کہ زبان ان کے شدت احساس کا ساتھ نہیں دے سکی اور شاید اسی لئے آپ تقریباً تمام بڑے بڑے شعرا کے کلام میں زبان ، محاورہ اور عروض وغیرہ کا کہیں نہ کہیں سقم ضرور پائیں گے - مولانا روم کے شاعر اعظم ہونے میں کس کو کلام ہوسکتا ہے لیکن ان کے یہاں بھی اسقام ملتے ہیں - حافظ کے کلام سے مشرق اور مغرب کے بڑے بڑے شعرا نے استفادہ کیا اور یہ کہنے میں مجھے بالکل باک نہیں کہ یہی وہ تلہا شاعر ہے جس کے یہاں رنعت خیال کا ساتھ، الفاظ کی پرواز نے زیادہ سے زیادہ دیا ہے گو مکمل طور پر نہیں دیا مگر ان کے یہاں بھی باوجود لطافتوں کے کہیں کہیں خامیاں نظر آتی ہیں - مثلاً ایک مشہور غزل کا مطلع ہے -

صلح کار کجا و من خراب کجا

ببین تفاوت رہ از کجاست تابہ کجا

یہاں خراب کا قافیہ تائبہ باندھا گیا ہے - اس قسم کی اور بھی
 باتیں بتائی جاسکتی ہیں - غالب و میر بھی اس سے بری نہیں - غالب
 کے یہاں تو اسقام کی تعداد کافی ہے - مثلاً

دل اس کو پہلے ہی ناز و ادا سے دے بیٹھے

ہمیں دماغ کہاں حسن کے تقاضا کا

جکسو تشنہ آزار تسلی نہ ہوا

جوئے خون ہم نے بھائی بن ہر خار کے پاس

ان نامی شعرا کے اسقام کی طرف اشارہ کرنے سے میرا یہ مطلب
 عروڑ نہیں کہ میں ان کے اسقام کی تشہیر کروں بلکہ میرا مقصد اس
 اظہار سے صرف یہ بتانا ہے کہ ان شعرا کا احساسِ جمال اتنا شدید
 تھا کہ ان کے زمانہ کی زبان ان کے اظہار کے لئے ناکافی ثابت ہوئی -
 تقریباً ہر بڑے شاعر کے سامنے یہ مرحلہ آتا ہے اور اسی لئے آپ نے دیکھا
 ہوگا کہ وہ صرف اپنی تسکین کے لئے زمانہ سے الگ ایک راستہ نکال کر
 خود اپنی زبان وضع کرتا ہے ' اپنی ترکہبیں بلاتا ہے تاکہ زیادہ سے زیادہ
 اپنی ترجمانی کرسکے - ابتدائی زمانہ ان ترکہبوں کو اکثر قبول کر لیتے
 ہیں اور اکثر فراہت کے باعث علیحدہ چھوڑ دیتے ہوں - لیکن کیا یہ
 ممکن نہیں کہ بڑے شعرا اپنے زمانہ کے معذرات کی چھار دیواری کے
 اندر رہ کر اپنے جذبات کو مکمل طور پر بیان کردیں - بے شک اگر وہ ایسا
 کرتے تو بہت اچھا ہوتا مگر یہ ناممکن ہے - شاعری کی تاریخ پر نظر
 ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ بڑا شاعر جدت پسند ہوتا ہے اپنی روح کے لئے
 علیحدہ فضا تیار کرتا ہے وہ عوام سے ملے ہوا بھی اور عوام سے بلند بھی
 ہوتا ہے - اس لئے جب وہ اپنی بلندی پر پرواز کرتا ہے تو زبان جو

عوام کے مہل چول سے بلندی ہے پہنچے وہ جاتی ہے اور اس بلندی پر جو کچھ وہ کہتا ہے اس سے اس کا مقصد محض اپنی روح کی ترجمانی کرنا ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے وہ خامی خامی نہیں ہوتی بلکہ روح کا شوق آزادی ہے جو نئی نئی منازل کے تجربوں کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ لیکن اس سے یہ نہ سمجھ لیجئے گا کہ ہر وہ شخص جس کے کلام میں سقم ہے بڑا شاعر ہے۔ بڑے شاعر کا سمجھنا تو صرف اہل ذوق اور اہل معنی کا کام ہے۔ لیکن یہاں یہ کہنے دیجئے کہ بڑا شاعر یا بڑا صاحب فن ذریعہ و اصطلاحات سے بالکل نابلد بھی نہیں ہوتا۔ اگر ذریعہ سے ناواقف ہے تو اس میں بے تکا پن آجائے گا۔ ہاں اگر ذریعہ سے واقف ہے اور ذریعہ میں ”خامی“ ہے تو اس سے یہ لازم نہیں آتا کہ اس کی ساری تخلیق بے معنی ہو جائیگی۔

دوسری چیز جس سے روح میں ہیجان پیدا ہوتا ہے وہ ایک جاوید زندگی کی خواہش ہے۔ یعنی صاحب فن کے دل میں یہ خواہش چھپی ہوتی ہے کہ وہ غیر فانی انسان ہو جائے اور اپنی اس خواہش کو پوری کرنے کے لئے وہ صورت گوئی کرتا ہے اور یہ صورت اسکی تمناؤں اور رجحانات کا عکس ہوتی ہے۔ صاحب فن سمجھتا ہے کہ یہ صورت وہ اپنے بعد چھوڑ جائیگا اور وہ دیرپا ہوگی اور اس کے بعد لوگ اس صورت کو دیکھ کر اسکو یاد کریں گے۔ دراصل اس صورت کے پردہ میں خود صاحب فن کی زندگی جاوید کی خواہش تکمیل پاتی ہے۔

خواجہ حافظ فرماتے ہیں:—

ہرگز نمہرد آنکہ دلش زندہ شد بہ عشق

ثبت است بر جریدۂ عالم دوام مسا

مرزا غالب فرماتے ہیں :-

تاز دیوانم کہ سر مست سستین خواہد شدن
 این مے از قحط خریداری کہن خواہد شدن
 کو کہم را در عدم آج قبولی بودہ است
 شہرت شعرم بگھڑتی بعد من خواہد شدن

شوہکسپیو نے بارہا اپنی نظموں میں اس بات کا اظہار کیا ہے کہ دنیا کی تمام چیزیں مٹنے والی ہیں مگر اس کا کلام غیر فانی ہے -

مگر فن اسی وقت اس خواہش کا حامل سمجھا جائیگا جب صاحب فن کا احساس اتنا شدید ہو کہ صاحب فن مجبور ہو کر صورت گری مکمل طور پر کر لے - اگر شعر پورا نہ ہوا اور نقاشی یا مصوری ادھوری رہ گئی تو یہ خواہش پوری نہ سمجھی جائے گی کیونکہ جن خواہشات کو دیرپا بنانے کا خیال تھا ان کا پتہ اسی وقت چلتا ہے جب ان کی تشکیل مکمل طور پر ہو چکی ہو -

اس طرح صاحب فن میں ہیجان پیدا ہونے کا ایک دوسرا نظریہ

بیان کیا جاتا ہے جس کو نقالی کہتے ہیں - یعنی صاحب فن ۳- نقالی جس چیز سے متاثر ہوتا ہے اس کی صرف نقل کرتا

ہے یا اس کا چربہ اتارنا چاہتا ہے اور چربہ اتارنے کی یہ خواہش آرت میں ظاہر ہوتی ہے - لیکن اگر ذرا غور سے دیکھا جائے تو کسی چیز کا پورا پورا چربہ اتارنا نہ صرف مشکل ہے بلکہ محال ہے - کوئی شخص خواہ وہ کتنا ہی بڑا صاحب فن کیوں نہ ہو کسی چیز کی مکمل طور پر نقالی کر ہی نہیں سکتا - فرض کیجئے کہ آپ کو کسی شخص کی تصویر کھینچنا ہے تو آپ پہلے یہ دیکھیں گے کہ تصویر

کس رخ سے اچھی آسکتی ہے پھر جو رخ آپ کے سامنے ہوگا اسی کی تصویر اٹھائی - اس لحاظ سے دوسرے رخ کی تصویر آہی نہیں سکتی - پھر جو رخ آپ کے سامنے ہے اس میں بھی آپ کو دیکھنا پڑیگا کہ کون سا حصہ تصویر میں نمایاں ہونے کے اور کون سا بالکل چھوڑ دینے کے قابل ہے - یعنی آپ کو اپنے ذہنی رجحان سے کام لینا پڑیگا اور رخ کے انتخاب میں آپ وہی حصہ سامنے رکھیں گے جس سے آپ کے احساس جمال کو تسکین ہو - اس طرح یہ واضح ہوگیا ہوگا کہ کسی چیز کی مکمل طور پر نقالی ناممکن ہے - صاحب فن کو قدم قدم پر اپنی قوت انتخاب یا قوت قدریہ سے کام لینا پڑیگا اور جو تصویر وہ تیار کریگا وہ بالکل نقل نہ ہوگی گو کہیں کہیں تصویر میں اصل کے بعض پہلو ضرور نمایاں ہوں گے - اس لحاظ سے نقالی آرٹ کا کوئی حقیقی اصول نہیں ہے بلکہ عمل کا ایک حصہ ہے - لیکن جیسا میں نے ابھی بتایا ہے مصوری میں نقل کا کچھ نہ کچھ اثر ضرور ہوتا ہے کیونکہ اگر آپ تصویر کی عمدہ نقل اُتارتے ہیں تو آپ کو ایک کونہ خوشی ہوتی ہے کہ آپ میں صحت کے ساتھ کسی چیز کے اخذ کرنے اور ترتیب دینے کی صلاحیت موجود ہے - اکثر لوگوں کو نقل مطابق اصل اُتارنے میں اس لئے بھی لطف آتا ہوگا کہ وہ چند سادہ دلوں یا سادہ لہجوں کو اپنی تفریح طبع کے لئے کچھ دیر فریب نظر میں گرفتار کر رکھیں - مثلاً کسی دیوار میں اگر دروازہ اس طرح رنگ کر بنایا گیا ہو کہ معمولی دیکھنے والا یہ سمجھکر کہ دروازہ ہے اس کو کھولنے کی کوشش کرے تو آپ اس کی سادہ دلی پر ہنس پڑیں گے اور خوش ہوں گے کہ کیا فریب دیا مگر یہ خوشی اس روحانی مسرت سے بالکل علیحدہ ہے جو تختہ پللی ہولا کو رنگ اور الفاظ کا چاہہ پہناتے وقت ہوتی ہے - اگر کوئی مصور کسی قدرتی منظر سے متاثر

ہوا ہے اور اس نے اس منظر کی کوئی تصویر بنائی ہے تو آپ دیکھیں گے کہ اس تصویر میں اس نے اپنی قوت انتضاب سے کام لیکر تخیل کو بہت کچھ اس میں داخل کر دیا ہے اور آپ اس تصویر کو دیکھ کر اس منظر کا خیال ضرور کریں گے کیونکہ وہ منظر اس تصویر میں ایک حد تک موجود بھی ہے اس لحاظ سے نقالی کا کچھ نہ کچھ اثر آرت پر ہوتا ہے مگر یہ آرت کا کوئی مرکزی اصول نہیں ہے۔

چوتھا نظریہ جس کو اکثر اصحاب ضروری خیال کرتے ہیں اور

۴۔ اظہار جذبات جس سے دل پگھلتا ہے وہ صاحب فن کا اپنا درد دل دوسروں پر ظاہر کرنے کا جذبہ ہے۔ یعنی جو شعراء

صاحب فن کے دل میں بہت بڑک رہا ہے اگر وہ کسی طرح دوسروں کے دل میں بھی بہت بڑک اُٹھے تو یقیناً لوگوں کو اس سے ہمدردی ہو جائیگی اور پھر بمصداق مرگ انبوہ جشلے دارد اس کے دل میں بھی وہ اگلی سی ہیبت رازی اور تکلیف نہ رہیگی۔ بعضوں نے کہا ہے کہ آرت صرف جذبات کا اظہار ہے۔ کسی کا ان سے مطلع ہونا ضروری نہیں۔ لیکن اگر کوئی مطلع ہو گیا ہو تو کوئی مضائقہ بھی نہیں۔ اس کی مخالفت میں پروفیسر ابر کرامبی کا قول ہے کہ صاحب فن کے جذبات سے دوسروں کے آگاہ ہونے کا نام ہی آرت ہے اور جب ہم کسی آرت کے نمونہ کو دیکھتے ہیں تو ہم تک صاحب فن کا احساس منتقل ہوتا ہے۔ اگر ہم صاحب فن کے احساس میں اس آرت کے ذریعہ شریک نہ ہوں تو صاحب فن کا مقصد پورا نہ ہوگا۔ ہم صاحب فن کے احساس کو اس کے آرت کے ذریعہ سمجھتے ہیں اور اس کی خواہش کو جو تماشائیوں کی طالب ہے پورا کرتے ہیں۔ ہمارے تماشائی بننے سے صاحب فن کا کمال اور ترقی کرتا ہے۔ ”اگر احساس جمال آرت کی تحریک کا باعث ہے تو اس

تحریر کا مغز وہ اظہار ہے جو صاحب فن دوسروں کی آگاہی کے لئے کرتا ہے۔ " - مان لیتے کہ ایک شخص غروب آفتاب یا شب ماہ کا لطف اُتھاتا ہے تو وہ کوئی آرت نہیں تیار کرتا۔ ہاں جب وہ اس لطف کو دوسروں پر ظاہر کرے ان کو شرکت کی دعوت دیتا ہے تو وہ گویا آرت تیار کرتا ہے۔ اس لحاظ سے آرت کسی انفرادی جذبہ کا نام نہیں بلکہ وہ ذریعہ ہے جس سے دوسروں کو صاحب فن کے احساسات کے سمجھنے کی دعوت دی جاتی ہے۔ جب تک صاحب فن دوسروں کو اپنے جذبات سے آگاہ نہیں کر لیتا اس وقت تک وہ صاحب فن نہیں ہوتا۔ جس طرح لوگوں کو خوشی و انبساط کے لمحوں کو طول دینے کے لئے آرت کی ضرورت ہوتی ہے اسی طرح آرت کو بھی لوگوں کی ضرورت ہوتی ہے کہ لوگ اسکو دیکھیں۔ اگر آپ صاحب فن کے سامنے سے تماشائیوں کو یا آرت سے لطف اُتھانے والوں کو ہٹا لیں تو آپ گویا صاحب فن کے اصلی مقصد میں خلل انداز ہو رہے ہیں کیونکہ آپ اس کے سامنے سے اس چیز کو ہٹا رہے ہیں جو آرت کی تحریر کا باعث ہے۔

آرت کا تقاضا ہے کہ صاحب فن کے احساس کا اظہار دوسروں پر ہو۔ دوسروں پر اظہار سے کہا مطلب ہے اور یہ اظہار ہو تو کیونکر ہو کیونکہ کسی شخص کے احساسات و جذبات سے پوری پوری آگاہی حاصل کرنا ناممکن ہے۔ یہ ایک کیفیت ہے جس کو وہی شخص محسوس کر سکتا ہے جس پر یہ طاری ہوتی ہے۔ دوسرے کو کیا معلوم کہ فلاں کے دل میں کیا ہے۔ یا فلاں پر کیا گذر رہی ہے۔ اس کیفیت کو نظیری یوں ادا کرتا ہے۔

بذیر شاع گل افعی گزیدہ بلبل را
نوا گراں نغزورده گوند را چه خبر

لیکن اس سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ایک شخص دوسرے شخص کی اندرونی کیفیت کسی حد تک بذریعہ تمثیل و ہمدردی سمجھ سکتا ہے یعنی اگر کسی کو چوت لگی ہو تو دوسرا شخص وہ درد تو محسوس نہیں کرسکتا مگر یہ سوچے گا کہ جب خود اس کو چوت لگی تھی تو کیا ہوا تھا اور اپنی اسی تکلیف کا خیال کر کے اس کے ساتھ ہمدردی کریگا اور اسی معنی میں ایک شخص دوسرے کی اندرونی کیفیت سمجھ سکتا ہے۔ صاحب فن جب آرت تیار کرتا ہے تو ہمو موقع دیتا ہے کہ ہم اس کو دیکھ کر اپنے اندر بھی ویسا ہی احساس پیدا کریں جیسا صاحب فن کے دل میں پیدا ہوا تھا۔ اس طرح وہ اپنی کیفیت دوسروں پر ظاہر کرتا ہے۔ اگر اس کا اظہار شعر میں یا تصویر میں ہوا ہے تو ہم وہ شعر سن کر یا تصویر دیکھ کر اپنے دل کے اندر ویسا ہی احساس پیدا کرسکتے ہیں جیسا شاعر یا مصور کے دل میں پیدا ہوا تھا۔ صاحب فن اپنا پورا احساس آرت میں منتقل کرتا ہے اور ہم آرت دیکھ کر وہ احساس پیدا کرسکتے ہیں۔

مندرجہ بالا بیان پروفیسر ایبرکرامبی کے قول کا خلاصہ ہے۔ مگر ایک سوال ہوتا ہے کہ کیا صاحب فن کے لئے دوسروں پر اظہار کا جذبہ اشد ضروری ہے۔ کیا اسکے بغیر ایک صاحب فن صاحب فن نہیں ہوسکتا؟ یہ ہم نے مانا کہ صاحبان فن دیگر انسانوں کی طرح مدنیت کے طالب اور اجتماعی زندگی کے دلدادہ ہوتے ہیں اور اپنی روزمرہ زندگی میں بالکل دوسرے انسانوں کی طرح ہوتے ہیں مگر ان کی طبیعتیں بڑی نازک ہوتی ہیں۔ ان کو آرت کی تخلیق کے وقت شاید ہی اس کا خیال ہوتا ہو کہ زمانہ ان کے فن کو کس نظر سے دیکھیگا۔ وہ جس وقت شعر کہتے یا مصوری کرتے ہیں تو ان کو خیال صرف اپنا ہوتا ہے۔ یعنی وہ یہ دیکھتے ہیں کہ

انہوں نے اپنے جذبات کی کس حد تک کامیابی کے ساتھ ترجمانی کی ہے۔ وہ تو اپنی روح کے لئے ایک فضا تیار کرتے ہیں اور اسی میں پرواز کرتے ہیں۔ ان کو اس سے کہا مطلب کہ لوگ ان کے آرت کی تعریف میں رطب اللسان ہیں یا اُس سے نفرت کا اظہار کرتے ہیں۔ مرزا نے کہا ہے:—

نہ ستائیں کی تمنا نہ صلہ کی پروا

گر نہیں ہیں مہرے اشعار میں معنی نہ سہی

اکثر دیکھا گیا ہے کہ بعض شعرا نے اپنا دیوان نذر آتش کر دیا۔ گوئی نے جب فاؤسٹ کی دوسری جلد مکمل کر لی تو ایسے سرپرست کر کے صندوق میں بند کر دیا اور ہدایت کر دی کہ اس کے مرنے کے قبل اس کو شائع نہ کیا جائے۔ کہا جاتا ہے کہ غالب نے اپنا ایک دیوان چمنا میں بھا دیا۔ اگر دوسروں پر اظہار کی خواہش ہوتی تو ملدرجہ بالا وائعات کہیں رونما ہوتے۔ اصولاً یہ بالکل ممکن ہے کہ ایک شخص جنکلی میں انسانوں کی مجلس سے دور آرت کا عمدہ نمونہ تیار کرے اور جہاں تک اس کی ذات کا تعلق ہے یہ نمونہ بالکل مکمل ہوگا لیکن اس میں صورت و معنی کی بہت سی خامیاں ہوں گی جو محض ایک اجتماعی نظام کے ماتحت دور ہو سکتی ہیں کیونکہ اجتماعی نظام کے ماتحت صاحب فن صورت و معنی کی بہت سی باریکیاں سمجھنے لگتا ہے اور پھر ان کو اپنے تخیل کی آمیزش کے بعد آرت میں منتقل کرتا ہے۔ مگر یہ بھی صحیح ہے کہ اگر صاحب فن ایک طرف دنیا والوں سے بے نیاز ہو کر کلیجہ عزت میں اپنی مسرت کے لئے پیکر تراشی کرتا ہے تو دوسری طرف اس کے دل میں یہ خواہش بھی ہوتی ہے کہ کوئی نہ کوئی اس کی ہستی کو سمجھے مگر یہ خواہش اس کے فن کا کوئی مرکزی ستون نہیں جس سے آرت رونما ہوتا ہے بلکہ یہ ایک جزوی خواہش

ہے جو صاحبان فن میں اکثر پائی گئی ہے۔ ہاں البتہ تھوگر میں سوانگ بھرنے کا جو فن ہے اس کے لئے یہ از بس ضروری ہے کہ لوگ ایسے دیکھیں کیونکہ اس کا مقصد بغیر مجمع کے پورا ہو ہی نہیں سکتا۔

جس طرح ایک زمانہ میں مشرق میں کوکا پلڈت کا زور تھا
 اسی طرح آج کل مغرب میں کوکا پلڈتوں کا زور ہے
 ۵۔ رعبت جیسی | مگر مغرب کے کوکا پلڈت کچھ مختلف ہیں۔ سائنس کی عینک چڑھائے اور تحقیقات کا قلم ہاتھ میں لئے جو چاہتے ہیں لکھ جاتے ہیں۔ اس گروہ کے سر تاج ویانا کے مشہور ڈاکٹر سگملڈ فریوڈ ہیں۔ ان کا قول ہے کہ انسان خواہشات کا بندہ ہے اور جو چیز اس کی خواہشات پر حکمرانی کرتی ہے وہ رعبت جیسی ہے۔ شاعری، مصوری، موسیقی، فلسفہ، ادب غرض زندگی کے ہر شعبہ میں اسی کا ظہور ہے۔ اگر یہ نہ ہو تو شع زندگی بالکل مردہ ہو جائے۔ ان کے بعض پیروؤں نے ان سے شدید اختلاف کیا ہے مگر ڈاکٹر فریوڈ کی روح آج تمام مغربی دنیا میں سرایت کئے ہوئے ہے۔

اس مذہب کے مطابق آرٹ کا محرک شہوانی جذبہ ہے۔ مثلاً شاعری میں عشق و محبت، ہجر و وصل کے خیالات کا اظہار ہوتا ہے کبھی ہجر کی شکایت ہے تو کبھی وصل کی خوشی۔ کبھی لب و دندل کا ذکر ہے تو کبھی رخسار و چشم کی تعریف۔ غرض شاعر کبھی معشوق کا سراپا بیان کر کے کبھی 'معاملہ بندی' کے بہانے سے اپنے شہوانی جذبہ کو تسکین دیتا ہے۔ مصور بھی اسی طرح معشوق کی تصویر مختلف طریقوں سے بلاتا ہے۔ مثلاً اسی کو نغمہ میں اور رقص اپنے رقص میں ادا کرتا ہے۔ لیکن اگر غور سے دیکھا جائے تو رعبت جیسی ایک فطری یا جبلی خواہش ہے۔ جس طرح بھرک لگتی ہے، پیاس کا غلبہ ہوتا

ہے اور نیند کی ضرورت محسوس ہوتی ہے اسی طرح نظام جسمانی کو عضویاتی سکون کی ضرورت ہوتی ہے۔ ہم بتا چکے ہیں کہ جمال درحقیقت روح کا فیض ہے اور جب اس جمال کو رنگ، لفظ یا آواز کے ذریعہ ظاہر کرتے ہیں تو وہ آرت ہوتا ہے۔ رغبت جنسی میں روحانی جزو کم ہوتا ہے۔ کم میں نے اس لئے کہا کہ جسم کو کسی طرح روح سے الگ نہیں کر سکتے۔ شہوہ چیز جس کا جسم سے تعلق ہے اس میں روح کا کچھ نہ کچھ ضرور اثر پایا جاتا ہے۔ اس لحاظ سے ممکن ہے کہ آرت کی تخلیق میں ابتدائی طور پر رغبت جنسی کا کچھ اثر ہو لیکن جب آرت اپنے کمال کی طرف بڑھتا ہے اور بلندی کی طرف پرواز کرتا ہے تو اس وقت رغبت جنسی سے اس کو دور کا بھی واسطہ نہیں رہ جاتا۔ اس مقام پر نہ ہجر و وصال کی وہ اگلی سی کیفیتیں باقی رہتی ہیں اور نہ معشوق کے سراپا کا خیال ہوتا ہے۔ یہاں تو صاحب فن آپ اپنا تماشا دیکھتا ہے۔ عارف شیراز نے کہا ہے۔

لطیفہ ایست نہانی کہ عشق از و خیزد

کہ نام آن نہ لب لعل و خط زنگار یست

بعضوں کا خیال ہے کہ آرت کا محرک ہمارا غیر شعوری جذبہ ہے۔ اس کے متعلق ہمارا علم ابھی بہت کم ہے۔ لیکن اس میدان میں تحقیقات کا قدم بہت تیزی سے آگے بڑھ رہا ہے۔ جو چیز آج غیر شعوری نظر آ رہی ہے ممکن ہے کل اس حد تک وہ غیر شعوری نہ رہے۔ اس لئے اس پر یقین کے ساتھ کچھ نہیں کہا جاسکتا لیکن یہ جذبہ، ناآسودہ خواہشات اور با دسا مطالبات کا ایک سمندر ہے پایاں ہے جو برابر موجیں مارتا رہتا ہے۔ اس میں عقلیت کا جزو بالکل نہیں ہوتا۔ اس کو اگر ہوں ہی چھوڑ دیا جائے

۶۔ غیر شعوری جذبہ

تو نظام معاشرت درہم برہم ہو جائے - اس کی تلمذ اور تیز موجوں کو روکنے کے لئے شعور نے بلند باندھ رکھے ہیں - ماہرین نفسیات کا بیان ہے کہ شعور کا عمل غیر شعوری جذبہ پر تین طرح سے ہوتا ہے -

(الف) شعور انسان کی سفلی خواہشات پر جو معاشرہ کے خلاف ہیں زبردست لگام لگاتا ہے اور ایسی کوئی چیز پیسے آنے نہیں دیتا جس سے نظام معاشرت میں کسی خرابی کا امکان معلوم ہوتا ہو -

(ب) دوسرا طریقہ یہ ہے کہ اس جذبہ کو ایک ایسے راستہ پر لگا دیا جائے جس سے اس کی خرابیاں دور ہو جائیں مثلاً غیر ملکیوں کے خلاف نفرت کا جذبہ جو اکثر ملکوں میں کار فرما ہے اس کا رخ بدل دیتے ہیں اور اس کو ملک کی ترقی و اصلاح کی طرف لگاتے ہیں -

(س) تیسرا طریقہ یہ ہے کہ سفلی کو بلند کر کے علوی کے درجہ پر پہنچا دیا جائے -

مگر اس کے باوجود اس کا اثر نمایاں ہوتا ہے کہونکہ اس میں طوفان کا سا جوش اور بجلی کا سا اضطراب ہوتا ہے - یہ گویا زندگی کا پوشیدہ خزانہ ہے - یقیناً یہیں پختہ ہوتا ہے - عمل کی بنیاد اسی جگہ استوار ہوتی ہے - جذبات یہیں سے ابھرتے ہیں - غرض یہ ہماری سہرت کا منبع ہے - لیکن ایک عجیب بات یہ ہے کہ باوجود سفلی آمیزش کے اس کی گہرائی میں حقیقت کی تلاش و جستجو کی خواہش بھی چھپی ہوتی ہے جو کائنات کی راز دار بلدا چاہتی ہے - جرمنی کا مشہور فلسفی شاعر گرنٹے اپنے مشہور ناول ' نو جو ان ورتھر کی داستان تم ' میں لکھتا ہے -

" جب میں ان مناظر قدرت کو دیکھتا ہوں تو میرے قلب میں ایک جوش کی کھفت اور ایک نور کی چمک پیدا ہوتی ہے جس سے اس

کائنات کا ذرہ ذرہ ملور ہے - ان جذبات کی روانی سے میں اپنے کو ایک ایسی
 بلند سطح پر پاتا ہوں جہاں سے خدا کی شان کبریائی اور اس ناپیدا کنار
 عالم کی خوشنمائی اور بوقلمونی کا تماشا میری روحانی آنکھوں کو صاف نظر
 آتا ہے - اُس وقت بڑے بڑے پہاڑوں کی فلک بوس چوٹیاں میرے گرد
 احاطہ کرتی ہیں ، بڑے بڑے غار میرے قدموں کے لمبے راستہ بناتے اور پرشور
 آبشار میرے سامنے سر کے بل غلطاں اور پیچھاں نظر آتے ہیں - موجوں مارنے
 والے بڑے بڑے دریا میدانوں میں بہتے ہیں اور ان کے شور سے دشت و جبل
 گونج اٹھتے ہیں اور سطح زمین پر آسمان کے نیچے جانداروں کی لاکھوں
 کروڑوں قسمیں حرکت کرتی ہیں ، گویا میرے چاروں طرف ہر چیز بے شمار
 صورتوں کے ساتھ، زندہ نظر آتی ہے - مگر افسوس آدمی کتنا بھوتوف ہے کہ
 اپنی حفاظت کے خیال سے اپنے چھوٹے چھوٹے مکانات میں گھس کر بیٹھتا ہے
 اور اپنی اس پناہ سے بے غم خود اس عالم بے ضبط پر حکومت کرتا ہے - اے !
 اس کے تلک خیال میں ہر چیز کتنی تنگ نظر آتی ہے - لیکن ناقابل گذر
 پہاڑوں سے لے کر حق صحراؤں سے جو اب تک انسانی قدم کے نقوش سے بالکل
 پاک ہیں اور سمندروں کے نا معلوم کناروں سے اس خدائے لایزال کی تسبیح
 و تہلیل ہر وقت بلند ہوتی رہتی ہے.....جزیروں کی پرواز دیکھ کر کتنی
 بار میرے دل میں خواہش پیدا ہوئی ہے کہ کاش میں اس بے بکر بیکراں کے
 کنارے اڑ کر پہنچ جاتا اور اس بارگاہ بے پایاں سے مجھے بھی نشاط
 زندگی کا ایک چھلکتا ہوا جام عطا ہوتا اور میری روح کی قوتیں کو محدود
 سہی مگر تھوڑی دیر ہی کے لئے اس خالق بے نیاز میں جاکر کم ہو جائیں
 جو اپنی ذات سے ہر چیز کا مکمل کرنے والا ہے -

یہ روح کا تقاضا ہے کہ انسان ایک ایسی مافوق الفطرت ہستی کی
 جستجو کرے جو اس کائنات کی ناظم ہے - یہ انسانی وجد ان کی طلب

وسعی کا ماحصل ہے کہ وہ اس عالم سے نقاب الٹ کر اصل حقیقت کا مشاہدہ کرے۔ جس وقت یہ کیفیت طاری ہوتی ہے اس وقت روح کو اپنی لامحدود وسعتوں کا اندازہ ہوتا ہے اور خود اس کی انفرادی ہستی اس اصل حقیقت میں جا کر گم ہو جاتی ہے۔ حالانکہ یہ روحانی تجربہ ایک واقعہ ہوتا ہے مگر اسکا خاطر خواہ اظہار ناممکن ہے۔ اکثر صاحبانِ حال نے بیان کیا ہے کہ اس وجدانی کیفیت کا ایک لمحہ زندگی بھر کی محنتوں اور مشقتوں سے بہتر ہے۔ انسان اس وقت سب کچھ دیکھتا ہے مگر دکھا نہیں سکتا۔ خود سمجھتا ہے لیکن اوروں کو سمجھا نہیں سکتا۔ منطقی کا کوئی اصول فلسفہ کا کوئی نکتہ اس راز کو حل نہیں کر سکتا اس لئے کہ حقیقت ایک بے صورت چیز ہے جو الفاظ اور رنگ میں اسیر نہیں کی جاسکتی سعدی کہتے ہیں کہ - آن را کہ خبر شد خبرش بزر نیامد - یعنی اس منزل کا جس کو پتہ چلا پھر دنیا والوں کو اس شخص کا پتہ نہیں چلتا۔ اس کیفیت کا مکمل اظہار کسی طرح بھی آرت میں ممکن نہیں۔ تمام ذرائع ناکام رہ جاتے ہیں کیونکہ اس نغمہ سرمدی کو ' نازک سے نازک تار بھی برداشت نہیں کر سکتے۔ غالب نے کہا خوب کہا ہے :-

نہ گل نغمہ ہوں نہ پردہ ساز

میں ہوں اپنی شکست کی آواز

یعنی جب انسان پر اس حقیقت کبریٰ کا جلوہ پڑتا ہے تو اس وجدانی کیفیت کا اظہار ناممکن ہوتا ہے۔ گویا اصل حقیقت اسی وقت منکشف ہوتی ہے جب تار ہستی شکست ہو جاتا ہے۔ مرزا نے اسی کو ایک جگہ فارسی میں بھی ادا کیا ہے :-

دیگر ز ساز بے خودی ما صدا مجوئے

آوازے از شکستن تار خود ہم ما

زبان ہندی کے اس دستور کے باوجود انسان سے بالکل خاموش بی بی نہیں رہا جاتا - زبان بات کرنے کو برابر ترستی ہے - ایک کارش اندر سے اظہار کا تقاضا کرتی رہتی ہے - گو اس کیفیت کا مکمل اظہار ناممکن ہے مگر تھوڑا بہت اظہار اشارہ کے طور پر ضرور ہوتا ہے - اس طرح اس کیفیت کے ماتحت جو آرت ظہور بذیر ہوتا ہے وہ اشاریہ ہوتا ہے یعنی وہ حقیقت کا مکمل ترجمان تو نہیں ہوتا بلکہ حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے - مثلاً اگر کوئی مصور ایک شمع بڈائے اور یہ دکھائے کہ اس کے پر تو سے ساری فضا روشن ہوئی تو اس سے یہ مطلب نہ ہوگا کہ واقعی کوئی شمع ایسی ہے جس سے سارا عالم روشن ہو سکتا ہے بلکہ اس سے مراد یہ ہوئی کہ اگر آپ کے دل کی شمع روشن ہو جائے تو آپ اس کی روشنی میں سارے عالم کو دیکھ سکتے ہیں - شمع سے مراد یہاں آپ کا دل ہے اس مثال کے باوجود شمع اصل حقیقت کو ظاہر نہیں کرتی بلکہ صرف ایک مثال دیتی ہے یا اصل حقیقت کی طرف اشارہ کرتی ہے - یہی وہ بلند مقام ہے جس کے ماتحت بڑے بڑے آرت کی تخلیق ہوئی ہے - چنانچہ شاعری، مصوری، ڈرامہ، نڈاشی، بت تراشی کی ابتدا یہیں سے ہوئی اور بہتہ دے باکمال صاحبان فن اسی جذبہ سے متاثر تھے - اگر مغربی نقادوں کے نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو اس منزل میں آرت کا قدم ڈگمگا جانا ہے کیونکہ وہ اندرونی کیفیت کا مکمل طور پر یہاں اظہار نہیں کرتا اور مغربی نقادوں کے نزدیک اعلیٰ آرت وہی ہے جو اندرونی کیفیت کا مکمل طور پر اظہار کرے -

لیکن اس اشارہ کی کیا نوعیت ہوتی ہے ؟ یہ اشارہ ہمارے گرد و پیش کی چیزوں یا تاریخی روایات پر مبنی ہوتا ہے - ہم جو کچھ دیکھتے ہیں یا جن چیزوں سے ہم کو محبت ہوتی ہے ہم ان کو اشارہ کے طور پر استعمال

کرتے ہیں - مٹلوی مولانا روم میں چرواہے اور حضرت موسیٰ کے قصہ میں چرواہے کی گفتگو اس کے اندرونی کیفیت کی طرف اشارہ کرتی ہے - چرواہا ایک بیخودی کے عالم میں کہہ رہا ہے کہ اے خدا اگر تو ملتا تو میں تیرے کلنگھی کرتا ، تجھے بھیڑ کا دودہ پلاتا اور بھیڑ کے اون کا کھڑا پہناتا - تجھکو نرم نرم گھاس پر سلاتا - دیکھئے چرواہے کے سامنے اشارے کے اچھے رہی چیزیں آتی ہیں جن سے اس کو روز سابقہ پڑتا ہے اور جس سے اس کو محبت ہے - یہاں کلنگھی ، دودہ اور بھیڑ کا اون یہ الفاظ صرف اشارے کے طور پر استعمال ہوئے ہیں - لفظی معنی سے یہاں بالکل واسطہ نہیں -

ایک صحیح النظر نقاد کا کام ہے کہ وہ پیکر سے زیادہ معانی کی طرف غور کرے اور یہ دیکھنے کی کوشش کرے کہ جن کھنڈیوں کے ماتحت یہ الفاظ ادا ہوئے ہیں وہ کیا ہیں اور الفاظ کا یہ پیکر تیار کرتے وقت صاحب فن کی روح کس کس طرح کی تمناؤں سے متاثر رہی اور کون کون سے رجحانات کام کر رہے تھے - اس لحاظ سے ضرورت ہے کہ نقاد میں ہمدردی کا جذبہ نہایت بلند ہو - اگر یہ نہ ہوا تو ممکن ہے کہ نقاد محاورہ کی کوئی غلطی ثابت کر دے مگر اپنے اس جوش نکتہ چینی میں وہ یقیناً ایک بلند حقیقت سے نا آشنا رہ جائیگا اور اپنے فرائض کو صحیح طور پر انجام نہ دے سکے گا - نقاد نے اس منزل میں اگر صرف الفاظ سے معنی کا پتہ چلانے کی کوشش کی ہے تو وہ یقیناً راستہ بھٹک جائیگا ، پیکر کو وہ بے معنی کہہ دینا اور اس کی سمجھ میں خاک نہ آئیگا کہ ایک چرواہا کس طرح خدا کو بھیڑ کا دودہ پلا سکتا ہے - اس کو کیا معلوم کہ چرواہے کے پہلو میں ایک بیقرار اور تڑپتا ہوا دل ہے جسکا اصلی اظہار ناممکن ہے اور جو کچھ ادا ہوا ہے وہ محض اشارے کے طور پر ہے -

جب صاحب فن کے دل میں احساس پیدا ہوتا ہے تو اس احساس کے مختلف ٹکڑے آپس میں ملکر معلی پیدا کرتے ہیں ۔

ہم آہنگی و وحدت : ان میں ایک طرح کی ہم آہنگی ہوتی ہے اور تمام اجزاء متحد ہو کر ایک واحد کل کی شکل اختیار کر لیتے ہیں ۔ یوں تو ہر چیز میں جہاں تک اس کی ذات کا تعلق ہے وحدت کی ایک شان پائی جاتی ہے ۔ مثلاً درخت کی ایک پتی دوسری پتی سے بالکل الگ ہوتی ہے ۔ نغمہ کی ایک تان دوسری سے مختلف ہے ۔ بھول کی دلچسپی کچھ اور دریا کا لطف کچھ اور ہے ۔ لیکن یہاں وحدت سے مراد وحدت فی الکثرت ہے ۔ اس وحدت کی دو قسمیں ہیں ۔ اول احساس کی وحدت ۔ دوم آرت کی وحدت ۔ احساس کی وحدت تو یہ ہوتی کہ احساس کے مختلف حصے اس طرح ہم آہنگ ہوں کہ وہ واحد ہو جائیں ۔ فرض کیجئے آپ صبح کے وقت کسی پہاڑی پر کھڑے ہیں سامنے دور تک سلسلہ پھیلا ہوا ہے ۔ آتے ہیں سورج سامنے سے نکلتا ہوا نظر آتا ہے اور اس کی کرنوں کے اثر سے آسمان پر اُڑتے ہوئے بادل کبھی سرخ اور کبھی نارنجی قبا اور لہتے ہیں ۔ خوشگوار ہوا جب سطح آپ کو چھوڑتی ہے تو ملکی لطیف موجوں اُٹھتی ہیں ۔ ساتھ ہی پہاڑ سے ایک طرح کی خوشبو نکل رہی ہے جو ہر طرف پھیلی ہوئی ہے ۔ آپ ان چیزوں کا لطف اٹھاتے ہیں ۔ یہ تمام چیزیں آپ کے کان ، آنکھ ، ناک پر اول اول اپنا اثر ڈالتی ہیں لیکن جب یہ چیزیں آپ کی روح کی گہرائی میں اترتی ہیں تو اس تمام منظر کا اثر کچھ اس طرح آپس میں مل جاتا ہے کہ آپ ایک چیز کے اثر کو دوسری چیز کے اثر سے الگ نہیں کر سکتے ۔ ان میں ایک طرح کی ہم آہنگی پیدا ہو جاتی ہے اور

اُس وقت یہ منظر نہ تو صرف سملند ہوتا ہے ، نہ پہاڑ اور نہ آسمان بلکہ ان تمام چیزوں سے ملکر ایک مکمل منظر بنتا ہے جس میں وحدت کی شان پائی جاتی ہے ۔ اس واحد منظر سے آپ کو لطف ملتا ہے کیونکہ آپکو اُس میں قدر نظر آتی ہے ۔ یہ احساس کی وحدت آپکی روح کا فیض ہے ۔ جب تک وحدت کی یہ شان نہیں پیدا ہوتی اُس وقت تک احساس نامکمل اور مبہم ہوتا ہے ۔ دوسری قسم آرت کی وحدت ہے یعنی احساس کی اس ہم آہنگی و وحدت کا اظہار آرت میں ہوتا ہے ۔ آرت کا مقصد ہے کہ صورت کے ذریعہ معنی کا اظہار ہو ۔ آرت جہاں تک جذبات کو متشکل کرنا چاہیگا وہاں تک کامیاب سمجھا جائیگا ۔ یہ آرت کا کمال ہے کہ احساس کو صورت کے طلسم میں اسیر کر دے ۔ اس لحاظ سے جو وحدت احساس میں موجود ہے وہ آرت میں بھی ضرور نمایاں ہوگی ۔ جس طرح احساس کے مختلف تکتے آپس میں متحد ہوکر وحدت پیدا کرتے ہیں اسی طرح آرت میں ایک جزو کا دوسرے سے گہرا تعلق ہوتا ہے اور اجزا کے اس ربط و اتحاد سے ایک کُل بنتا ہے جسکی جھلک جزو میں صاف نمایاں ہوتی ہے ۔ مغربی نقاد ان جمالیات اس امر پر زور دیتے ہیں کہ جب تک آرت مکمل طور پر جذبات کی صورت گری نہ کر لے اس وقت تک وہ نامکمل اور بدصورت رہتا ہے ۔ ان کے اقوال کے مطابق آرت کا ایک حسین نمونہ تیار کرنے کے لئے گویا جذبات کی مکمل صورت گری ممکن ہے ۔ اس پر آیلدہ صفحات میں بحث کی جائیگی ۔

آرت کی دنیا میں اس ہم آہنگی و وحدت کے حصول کے لئے چند طریقے اختیار کئے جاتے ہیں جنکو صورت گری کہتے ہیں ۔ اس صورت گری میں ترتیب کا عنصر خاص طور پر نمایاں ہوتا ہے ۔ فطرت انسانی کا یہ خاصہ ہے کہ صاحب فن آرت کی تخلیق کے وقت خود ایک طرح کا اندرونی ضبط اور ایک روک محسوس کرتا ہے اور یہی ضبط اس کے فن میں

ترتیب پیدا کرتا ہے اور مشق سے اس ترتیب پر جلا ہوتی ہے۔ یہ ضبط کوئی قاعدہ کے طور پر نہیں عائد کیا جاتا بلکہ یہ صحیح اظہار کا تقاضا ہے کہ جو چیز احساس کی ترجمانی کرے اس میں نظم ہو، ترتیب ہو تاکہ احساس وحدت کا صحیح صحیح اظہار ہو سکے۔ کسی صورت کے مختلف حصوں میں ہم آہنگی و ترتیب پیدا کرنے کے لئے مثلاً مصوری میں خطوط کا استعمال ہوتا ہے۔ ایک تصویر کے چاروں طرف خط کھینچ دیئے سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ ایک تصویر ہے اور یہاں تک یہ علیحدہ اور مکمل ہوئی۔ پھر تصویر کے اندر مختلف خطوط کی کشش سے مختلف حصے آپس میں ملا دئے جاتے ہیں۔ اگر سر اور جسم کا جوڑ دکھانا ہے تو ایک خط اس کے لئے کافی ہے۔ اسی طرح شاعری میں ہم آہنگی کے لئے علیحدہ اصطلاحات ہیں۔ مثلاً ویدیف، قافیہ، مکاررہ، الفاظ کا برمحل استعمال وغیرہ۔ جب کسی شعر میں یہ چیزیں صحیح طور پر استعمال کی جائیں گی تو اس شعر میں ہم آہنگی پیدا ہوگی اور وہ شعر اپنی جگہ مکمل ہوگا۔ پھر اس ترتیب کا نتیجہ ایک شکل میں ظاہر ہوتا ہے اور شکل کی مختلف قسمیں ہو گئی ہیں۔ مثلاً خط اور رنگ کی آمیزش و ترتیب سے مختلف قسم کی مصوری ہو سکتی ہے۔ ایک مصوری تو منظر کی ہوئی دوسرے چہرہ کی ہوئی جیسے ایران میں رائیج تھی۔ تیسری قسم واتعات کی مصوری ہوئی جیسے قدیم ہندوستان میں رائیج تھی۔ اور یورپ میں اب بھی رائیج ہے۔ اسی طرح موسیقی میں مختلف راگ اور رائیج ہیں اور شاعری میں اوزان و بحر، قصیدہ، مسدس، مثنوی، رباعی اور غزل وغیرہ ترتیب کی مختلف قسمیں ہیں۔

ایک پاکمال صاحب فن کا فرض ہے کہ وہ اپنا تخلیقی عمل شروع کرنے سے قبل اچھے زمانہ تک کی اس صنف کی 'صورتوں' پر جس میں خود

وہ دلچسپی لیتا ہے ایک نظر ڈال جائے کیونکہ ان صورتوں کے مطالعہ سے جس میں اس صنف کے صاحبان فن نے اپنے جذبات کا اظہار کیا ہے اسکی مشق میں ترقی ہوگی۔ اگر وہ شاعر ہے تو اس کو اپنے زمانہ تک کے شعرا کے کام سے واقفیت ہونی چاہئے اور یہ بھی دیکھنا چاہئے کہ اصناف شاعری میں سے کون سی ایسی صنف ہے جس میں وہ اپنے جذبات کا بہترین طور پر اظہار کرسکتا ہے۔ اگر اسکی طبیعت مثلاًوی کی طرف راغب ہے تو اسکو مثلاًوی کہنا چاہئے۔ غزل کی طرف لگاؤ ہے تو غزل اور نظم کی طرف مائل ہے تو نظم کہنا چاہئے۔ لیکن اگر کسی موجودہ طرف میں اس کے جذبات کی شراب نہیں سا سکتی تو وہ لامصلحہ کوئی دوسرا طرز اظہار اختیار کریگا۔ اگر وہ اس میں کامیاب ہو گیا تو یقیناً وہ اپنے زمانہ کا بہت بڑا شاعر ہے۔ لیکن بیشتر حالتوں میں یہ دیکھا گیا ہے کہ اب اس قسم کی ایجاد کی گنجائش کم ہے۔ البتہ گنجائش اصلاح کی ضرور ہے اور وہ ہر زمانہ میں دھمکی۔ ایجاد کی گنجائش اس لئے کم ہے کہ صدعا شعرا صدعا سال سے مختلف شکلوں میں اپنے جذبات کا اظہار کرتے چلے آئے ہیں اور انہوں نے مشکل سے کوئی ایسی صنف باقی چھوڑی ہے جس میں جدت کا مکمل طور پر کوئی انداز پایا جائے اس لئے جب کوئی شاعر کچھ کہنا شروع کرتا ہے تو وہی پرانے اصناف سخن سامنے آتے ہیں اور وہ اپنی طبیعت کے مطابق ایک صنف منتخب کرلیتا ہے اور اسی میں شعر کہتا ہے۔ اس سے یہ نہ سمجھنا چاہئے کہ صنف معنی یا جذبات پر اظہار کے وقت بیرونی طور پر پابندیاں عائد کرتی ہے۔ نہیں ایسا ہرگز نہیں ہے۔ صورت کوئی ایسی چھڑ نہیں ہے جو معنی پر خارجی طور پر عائد کردی جائے بلکہ اسکا رشتہ معنی کے ساتھ تو جسم و روح کا ہے۔ جب معنی لامحدود سے محدود میں قدم رکھتا ہے تو وہ ایک صورت اختیار کر لیتا

ہے۔ لیکن اگر کوئی شوق سے غزل کہتا ہے تو یہ سمجھنا چاہیے کہ یہ اس کی طبیعت کا بہترین طرز اظہار ہے۔ علاوہ بریں اگر ایک شخص غزل کا مہدان اپنے لئے ملقب کرتا ہے تو وہ درحقیقت بڑے بڑے پوشرو شعرا کے جذبات میں شریک ہوتا ہے جو اس صنف میں شعر کہ چکے ہوں۔ اسی لئے آپ دیکھیں گے کہ جملے بڑے بڑے غزل گو شعرا ہیں ان میں کہیں نہ کہیں ایک طرح کی روحانی یگانگت پائی جاتی ہے۔ اس یگانگت کو معمولی درجہ کا نقاد اکثر سرقہ اور توارد کی بحث میں لاتا ہے اور کسی کو کسی پر فضیلت دینے کی کوشش کرتا ہے حالانکہ واقعہ بالکل اس کے خلاف ہے۔

اصناف شاعری اور مصطلحات شاعری کو اگر قیود کہا جائے تو ان 'قیود' سے شاعر کی رہنمائی مقصود ہے کیونکہ اصل ضرورت تو معنی کا اظہار ہے اور یہ اظہار صورت کے ذریعہ ہوتا ہے۔ اس لئے بہترین صاحب فن وہ ہے جو معنی و صورت میں بہترین طریقہ پر ہم آہنگی پیدا کرتا ہے۔ جب یہ ہم آہنگی پیدا ہوتی ہے تو اس وقت صورت و معنی اس طرح آپس میں پیوست ہو جاتے ہیں کہ یہ بتانا سخت مشکل ہو جاتا ہے کہ کون سا حصہ معنی کا ہے اور کون سا صورت کا کیونکہ آرت نہ تو اس وقت پوری طرح مادی ہوتا ہے نہ روحانی بلکہ روح اور مادہ کا معتدل امتزاج ہوتا ہے۔ آرت کی دنیا میں اس امتزاج سے جو چیز بنتی ہے وہ حسین کہلاتی ہے اور جو صاحب فن اپنے آرت میں یہ کیفیت حاصل کر لیتا ہے وہ صاحب کمال ہوتا ہے۔

(۳)

جیسا ہم بتا چکے ہیں آرت کی دنیا میں معنی اور صورت کی

حسین اور بد صورت کا تعلق | ہم آہنگی سے حسین چیز تیار ہوتی ہے اور اس میں ایک کُل کی شان پائی جاتی ہے۔
کل کی یہ کیفیت اجزاء کی کیفیت کی آئینہ دار ہوتی ہے۔ یعنی اگر کسی

خاص جزو پر نسبتاً زیادہ زور دیا گیا ہے یا کسی جزو کو زیادہ واضح کیا گیا ہے تو کل پر اس کا اثر پڑنا لازمی ہوگا۔ پھر اجزا آپس میں کس طرح ملتے ہیں اسکی جھلک بھی کل میں ظاہر ہوگی۔ پھر صاحب فن کی مشق اور صورت گیری کے لوازم کو صحیح صحیح استعمال کرنے پر بہت کچھ کل کا دار مدار ہوتا ہے۔ اگر صاحب فن ایک باکمال مصور ہے تو رنگوں کی آمیزش اور نقوش کی دلنویسی میں اسکی چابکدستی نمایان ہوگی۔ اگر شاعر ہے تو الفاظ کے انتخاب، بندش کی چستی اور صفائی وغیرہ کا اثر تمام کلام پر پڑیگا۔ جس طرح کسی تصویر پر ظاہری رنگ و روشن کا اثر پڑتا ہے اسی طرح اس کا بھی اثر پڑتا ہے کہ صاحب فن کس خیال کو ادا کرنا چاہتا ہے اور کون سے معنی کو فن کا جامہ پہنانا چاہتا ہے۔ اور جو کچھ وہ ظاہر کرنا چاہتا ہے آیا وہ کوئی بڑا یا معمولی، ناقص یا تکمیل دہ خیال ہے۔ اگر کسی بڑے خیال کو خرابی سے فن میں ملوث کر دیا گیا ہے تو وہ فن نہ صرف کامل بلکہ عظیم ہوتا ہے۔ لیکن اگر خیال معمولی ہے اور اس کے حسب حال فنی آرائش کردی گئی ہے تو فن میں کمال تو ہوگا مگر عظمت نہ ہوگی۔ پھر کل پر اس کا اثر بھی پڑیگا کہ اس کل میں معنی پر زیادہ زور دیا گیا ہے یا صورت پر۔ آرت میں ایسے نمونے بہت مل سکتے ہیں جہاں نسبتاً یا تو معنی پر زور دیا گیا ہے یا صورت پر۔ اول معنی پر زور دینے کی مثال لہجئے:—

جلا ہے جسم جہاں دل بھی جل گیا ہوگا
 کریدتے ہو، جو اب راکھ، جسے سجدو کیا ہے
 خدا شرمائے ہاتھوں کو کہ دکھتے ہیں کشاکش میں
 کبھی میرے گریباں کو کبھی جانان کے دامن کو

یا آتھی کا یہ مصرع—درد درماں سے المضاف ہوا۔

ان اشعار میں معنی پر بہ نسبت صورت کے زیادہ زور دیا گیا ہے جس کا اثر کل پر پڑا ہے اور کل میں کچھ، 'خامی' ہو گئی ہے۔ اسی طرح جہاں صورت پر بہ نسبت معنی کے زیادہ زور دیا جاتا ہے وہاں صورت تو آگے بڑھ جاتی ہے اور معنی پیچھے رہ جاتا ہے۔ اس حالت میں ایک طرح کا بھدا پن ظاہر ہوتا ہے۔ مثلاً:—

سر شکم بے تو رفتہ رفتہ در یاشد تماشا کن

بہادر کشتی چشم نشین و سیر دریا کن

کہنا صرف اتنا ہے کہ میں تیرے فراق میں بہت دریا مگر شاعر نے بیان میں اتنا مجالفہ کیا کہ آنسوؤں کو دریا کر دیا اور پھر دریا سے کشتی کا خہال آیا اور معشوق کو کشتی چشم میں سیر کی دعوت بھی دیدی گئی۔ یہاں تھوڑے سے معنی کو الفاظ کا بہت بڑا جامہ پہنا دیا گیا ہے جس سے کل پر اثر پڑا اور کل انمل بے جوڑ سا ہو گیا۔ اسی طرح کسی کا شعر ہے:—

باغ کو پاکے آئینہ حسن و جمال یار کا

مجھکو جنوں ہو گیا نام ہوا بہار کا

یہاں معنی اچھا خاصا بلند ہے مگر شعر پڑھنے کے بعد بنجانے معنی کے آپ کا ذہن اس تکرار پر کہ "نام ہوا بہار کا" فوراً چل جاتا ہے اور آپ یہ سمجھتے ہیں کہ راہ! کیا بات ہے۔ کام کسی نے کیا اور نام کسی کا ہوا۔ اصل معنی یعنی باغ جو حسن یار کا آئینہ تھا اور جس سے مجھکو جنوں ہو گیا پس پشت پڑ گیا۔ اب خیال بس اسی طرف ہے کہ بہار کا نام کہیں ہوا۔ یہاں الفاظ کے اس تکرار "نام ہوا بہار کا"

پر زور دینے کی وجہ سے ایک طرح کا سقم پیدا ہو گیا ہے جس کا اثر سارے شعر پر پڑا اور اس اثر نے اس شعر کو اصل معنی سے ہٹا کر بذلہ سنجی یا Wit کی حد میں داخل کر دیا ہے -

لیکن جہاں معنی و صورت میں ہم آہنگی ہوتی ہے آرت کی دنیا میں وہاں حسین چہرہ نمایاں ہوتی ہے - مثلاً :—

تقد حیات و بند غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کہوں

یہاں معلوم ہوتا ہے کہ معنی و صورت میں کمال ہم آہنگی ہے -

آرت کا کمال ہے کہ معنی کا اظہار بہترین طور پر ہو - جب صورت سے معنی کا اور معنی سے صورت کا اظہار ہو تو ہم سمجھتے ہیں کہ یہ اظہار کا کمال ہے - اس وقت صورت معنی کا اور معنی صورت کا ایک جزو لاینفک بن جاتی ہے - جب آرت میں اس طرح دونوں کا باہم اتصال ہوتا ہے تو ہم اس کو حسین کہتے ہیں - لیکن مغربی نقادوں کے بقول جب معنی کا اظہار صورت میں مکمل طور پر نہیں ہوتا تو آرت بدصورت ہو جاتا ہے گویا بدصورتی کا معیار نامکمل اظہار ہے - بدصورتی قطعی نہیں بلکہ ایک اضافی چہرہ ہے - یہ اضافت شخصیت کے اختلاف ، زمانہ کے اختلاف اور ماحول کے اختلاف پر مبنی ہوتی ہے - یعنی جو چہرہ آج زید کو بدصورت اور ناگوار معلوم ہوتی ہے ممکن ہے وہی چہرہ بکر کو حسین معلوم ہو اور ممکن ہے کچھ دنوں کے بعد خود زید کو حسین معلوم ہونے لگے - ایک ہی زمانہ میں ایک ہی چہرہ کو نگاہ کے مختلف زاویوں سے دیکھنا ذرا مشکل بھی معلوم ہوتا ہے کیونکہ ماحول کی تبدیلی اور زمانہ کے تغیر بغیر زاویہ نگاہ نہیں بدلتا اور تغیر کے بعد

ممکن ہے کہ جو چیز پہلے بدصورت تھی ہو بعد کو حسین معلوم ہونے لگے ۔
مرزا غالب کا کلام اس کی بین مثال ہے ۔ خود مرزا کے زمانہ میں لوگ
ان کی مشکل گوئی کا مذاق اڑاتے تھے کہ وہ مہمل گو ہوں لیکن سچ پوچھئے
تو واقعہ یوں تھا کہ وہ نفسی حیثیت سے اپنے زمانہ سے بہت آگے تھے ۔ جب
زمانہ نے پلٹا کھایا ، ماحول بدلا اور نئے نئے علوم کی روشنی نمودار ہوئی
تو مرزا کی شخصیت اس روشنی میں اور زیادہ نمایاں ہوگئی ۔ مرزا کی
اکثر غزلیں اور ان کے اکثر اشعار ایسے ہوں جن کا مطلب ایک ماہر نفسیات
بہ نسبت ایک عامی کے بہتر سمجھ سکتا ہے ۔ مرزا کی اس غزل

سوزش باطن کے ہیں احباب ملکر ورنہ یان
دل محیط گریہ و لب آشدائے خلدہ ہے

کا مطلب کتنا مشکل نظر آتا تھا لیکن جب ڈاکٹر عبدالرحمن بھلوری
نے فرانس کے مشہور فلسفی برگسان کی سند پیش کی تو معلوم ہوا کہ
مرزا کا قول بالکل درست ہے اور جو چیز پہلے بدصورت معلوم ہوتی تھی
وہ اب عین حسن ہوگئی ۔ اس مہدان میں غلطی اکثر یہیں ہوتی ہے کہ اکثر
لوگ جلدی میں صرف ظاہری پیکر کے بعض پہلو دیکھ کر فوراً کل معنی پر
حکم لگا دیتے ہیں اور شاعر کی اندرونی کیفیات اور کاوشوں کو سمجھنے
کی بالکل کوشش نہیں کرتے ۔ ڈاکٹر اقبال کی شکایت اس معاملہ میں
بالکل بجا ہے کہ

کم نظر بے تابی جانم نہ دید
آشکارم دید و پلہانم نہ دید

اس لحاظ سے قطعی یا مطلق بدصورتی ناممکن ہے ۔ ممکن ہے کوئی
جزو محض جزو کی حیثیت سے بدصورت ہو لیکن مجموعی حالت سے

اس کائنات میں کوئی چیز بدصورت نہیں - مولانا ابوالکلام آزاد اپنی ایک تازہ تصنیف میں فرماتے ہیں :-

”یہ دنیا عالم کون و فساد ہے۔ یہاں ہر بلنے کے ساتھ بگونا ہے اور ہر سمٹنے کے ساتھ بگونا - لیکن جس طرح سنگ تراش کا تونا پھوڑا بھی اس لئے ہوتا ہے کہ خوبی و دل آویزی کا ایک پونکر تیار کر دے اسی طرح کائنات عالم کا تمام بگاڑ بھی اسی لئے ہے تاکہ بناؤ اور خوبی کا فیضان ظہور میں آئے - تم ایک عمارت بناؤ ہو لیکن اس بنانے کا کیا مطلب ہوتا ہے ؟ کیا یہی نہیں ہونا کہ بہت سی بلی ہوئی چھڑیں ’ بگڑ گئیں ‘ - چٹانیں اگر نہ لائی جاتیں اور بھٹے اگر نہ سلگائے جاتے ، درختوں پر آ رہے اگر نہ چلتا تو ظاہر ہے عمارت کا بناؤ بھی ظہور میں نہ آتا - پھر یہ راحت و سکون جو تمہاری ایک عمارت کی سکونت سے حاصل ہوتا ہے کس صورت حال کا نتیجہ ہے ؟ یقیناً اسی شور و شر اور ہنگامہ تخریب کا جو سرو سامان تعمیر کی جدوجہد نے عرصہ تک جاری رکھا تھا - اگر تعمیر کا یہ شور و شر نہ ہوتا تو عمارت کا عیش و سکون بھی وجود میں نہ آتا..... اگر سمندر میں طوفان نہ اٹھتے تو مہمانوں کی زندگی و شادابی کے لئے ایک قطرہ بارش میسر نہ آتا - اگر بادل کی گرج اور بجلی کی کڑک نہ ہوتی تو بارانِ رحمت کا فیضان نہ ہوتا - اگر آتش فشان پہاڑوں کی چوٹیاں نہ پہنچتیں تو زمین کے اندر کا کھولتا ہوا مادہ کرہ کی سطح کو پارہ پارہ کر دیتا..... فطرت کی سب سے بڑی بخشائیں اس کا عالمگیر حسن و جمال ہے - فطرت صرف بناتی اور سنوارتی ہی نہیں بلکہ اس طرح بناتی اور سنوارتی ہے کہ اس کے ہر بناؤ میں حسن و زیبائی کا جلوہ اور اس کے ہر ظہور میں نظر افروزی و روح پروری کی نمود پیدا ہوگئی ہے - کائنات ہستی کو اس کی مجموعی جہتیت سے

دیکھو یا اس کے ایک ایک گوشہ خلقت پر نظر ڈالو - اس کا کوئی دغ نہیں جس پر حسن و رعنائی نے ایک نقاب زیبائش نہ ڈال دی ہو - غرضکہ تمام تماشا گاہ ہستی حسن کی نمایاں اور نظر افروزی کی جلوہ گاہ ہے -

اسی لحاظ سے مجموعی طور پر دنیا میں اگر کسی چیز پر نظر ڈالی جائے تو وہ کبھی بدصورت نظر نہ آئیگی - لیکن اگر کسی جزو کو کل سے علیحدہ کر کے دیکھا جائے تو اس میں بدصورتی کا امکان ہے - پھر ایک جزو دوسرے جزو سے موازنہ و مقابلہ کے وقت بہتر اور حسین تر نظر آسکتا ہے - یعنی ایک جزو دوسرے سے نسبتاً نامکمل اور بے ترتیب اور اس لئے بدصورت ہوسکتا ہے - لیکن اس بدصورتی کا دار مدار طرز نظر پر ہے اور جہاں تک اس بدصورتی کا اثر کسی کی صُورِ نظر سے وابستہ ہے یہ فرق بالکل حقیقی ہے اس لئے بدصورتی کتاب حسن کا ایک باب ہے - اس کتاب سے الگ ہوکر اسکی کوئی حیثیت نہیں یعنی ایک چیز جہاں تک نامکمل ہے بدصورت ہے اور جب یہ چیز ترتیب اور کمال حاصل کر لیتی ہے تو حسین ہو جاتی ہے - ڈاکٹر بوسلکٹ کا قول ہے کہ اسی قسم کی بدصورتی کا ایک نمونہ اور بھی ہے یعنی جہاں صحیح جذبات نہ ہوں لیکن صحیح اظہار کی نقل کی جائے وہاں بدصورتی کا ظہور ہوتا ہے - اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ معنی اور صورت سے ہم آہنگی اٹھ جاتی ہے اور آرت کا ایک بدصورت نمونہ نمایاں ہوتا ہے - اگر صحیح اور مخلص جذبات سے متاثر ہوئے بغیر پر اثر طرز اظہار کی کوشش کی جائے یا کسی شاعر کا کلام سامنے رکھکر اس کی نقل کی جائے تو جو چیز ظاہر ہوگی وہ نامکمل اور بے ترتیب ہوگی اور اس لئے بدصورت ہوگی - اور یہ کوشش کبھی کامیاب بھی نہیں ہوسکتی کہونکہ نقل کرنے والا بازیگری کے اچھے کمالات شاید مشقی سخن سے دکھا

دے مگر وہ دل اور جذبات نہیں دکھتا جس سے اچھے شعر نکلتے ہیں۔ مثال کے طور پر آپ فارسی میں شغائی کا کلام لیجئے - علامہ شبلی اکہتے ہیں کہ انہوں نے غزل میں جذبات درد اور سوز و گداز کی نقل کرنے کی بہت کوشش کی مگر نفعیجہ یہ نکلا کہ یہ نئی نقالی اور کاغذی پھول بن کر رہ گئے۔ اردو میں بھی ایسے 'شعرا' بہت مل سکتے ہیں جو ایک مصرع طرح دیئے پر دم بھر میں سمیکڑوں ایسے اشعار موزوں کر دیں جو زبان و محاورہ، بندش و صدائی کے لحاظ سے تو بہتر معلوم ہوں مگر ان اشعار میں جذبات مفقود ہوں یعنی یہ معلوم نہ ہوسکے کہ جو شاعر کہہ رہا ہے اسے محسوس بھی کر رہا ہے۔ ایسے "شعرا" کا بڑا کمال یہ ہے کہ انہوں نے بدصورت چدڑ کے پھدا کرنے میں بڑی مہارت حاصل کی ہے اور غزل کے رنگ کا شعر موزوں کر دیتے ہیں۔ یہی وہ کاغذی پھول ہیں جو کسی سادہ دل کو شاید تھوڑی دیر کے لئے تو ضرور دھوکے میں ڈال دیں مگر ایک صاحب نظر ان سے فوراً آگاہ ہو جاتا ہے۔

آج کل مغرب میں اطالیہ کا مشہور فلسفی کروچے جمالیات کے نقادوں کا سرگروہ مانا جاتا ہے اس کے نظریوں مغربی نقادوں کی غلطیاں نے فن نقد پر بہت بڑا اثر ڈالا ہے اور موجودہ زمانہ کے تقریباً تمام بڑے بڑے نقاد اس کے سامنے سر تسلیم خم کرتے ہیں۔ اس کی تصریحوں نے اس تاریک مگر دلغریب راستہ میں نہ صرف مشعل کا کام کیا ہے بلکہ راستہ بھی بڑی حد تک ہموار کیا ہے۔ کروچے کا قول ہے کہ معنی کا ذریعہ الہام اور بصورت ہے اور چونکہ اس کے خیال کے مطابق یہ بصورت مکمل طور پر آرت میں الہام کے وقت ہی نمایاں ہوتی ہے اس لئے آرت بھی الہام ہوا۔ یعنی جو صاحب نظر ہے وہی اعلیٰ درجہ کا صاحب فن بھی ہوسکتا ہے۔ پھر وہ کہتا ہے کہ آرت کا کمال یہ ہے کہ معنی کا

مکمل طور پر صورت کے ذریعہ اظہار ہو اور جب یہ اظہار ہوتا ہے تو معنی اور صورت میں کوئی فرق باقی نہیں رہتا گویا صورت معنی کا دوسرا نام ہے۔ جو معنی ہے وہی صورت ہے۔ مکمل اظہار کے وقت آرت حسوب ہوتا ہے لیکن اگر ذرا بھی اظہار میں خامی رہ گئی تو آرت اس حد تک بد صورت رہتا۔

ہم الہام پر پہلے لکھ چکے ہیں۔ یہاں صرف اتنا کہنا چاہتے ہیں کہ جب کسی شخص پر یہ الہامی کیفیت طاری ہوتی ہے تو اس وقت وہ ایک بے خودی کے عالم میں ہوتا ہے۔ اس کے ظاہری حواس بڑی حد تک مختل ہو جاتے ہیں۔ اس وقت وہ ایک دوسری دنیا میں ہوتا ہے جہاں عالم کی حقیقت اور زندگی کا راز اس پر منکشف ہوتا ہے۔ اس وقت اس کو شاید ہی یہ خیال گذرنا ہو کہ وہ فرداً اس کیفیت کا اظہار کرے۔ یہ کیفیت چونکہ دیر تک قائم نہیں رہتی اس لئے جب وہ اپنے ظاہری حواس کی سرحد میں واپس آ جاتا ہے تو پھر اسکو ”بادۂ شبانہ“ کی سرمستیاں یاد آتی ہیں اور تخیل و تصور سے کام لیکر وہ صورت گری کرتا ہے اور ان حقائق کی تشکیل کرتا ہے اور چونکہ اس پر بہت کچھ اس ’خواب‘ کا اثر باقی رہتا ہے اس لئے الفاظ میں وہی جذباتی شان پائی جاتی ہے۔ اگر آپ ایسے اصحاب کے حالات اور ان کے مراقبوں کی کیفیتوں کا حال پڑھیں تو ان سے معلوم ہوگا کہ جب ان لوگوں پر یہ کیفیت طاری ہوتی تھی تو ظاہری طور پر وہ بالکل بے خبری کے عالم میں ہوتے تھے اور ان کو اس وقت اس کا خیال تک نہ ہوتا تھا کہ وہ کچھ ظاہر کریں۔ اظہار کا خیال تو بعد کی کیفیت ہے۔ اس لحاظ سے فن بذاتہ الہام نہیں بلکہ اس الہام کی ایک تخیلی تصویر ہوتی ہے۔ لیکن

یہ تصویر بہت کچھ، صحیح تصویر ہوتی ہے اور اصل کی طرف اشارہ کرتی ہے اور اصل کی یاد دلاتی ہے -

دوسری بات کروچے کے قول کے مطابق یہ ہے کہ معنی کا جملہ مکمل طور پر صورت میں ظاہر ہوتا ہے - وہ کہتا ہے کہ ”بعض لوگوں کا یہ خیال کہنا تمسخر انگیز ہے جو کہتے ہیں کہ ان کے ذہن میں کوئی بڑا خیال آیا ہے مگر وہ ظاہر نہیں کر سکتے یا کسی عمدہ اور اچھی تصویر کا نقشہ سمجھ میں آیا ہے مگر اس کو کاغذ پر نہیں اتار سکتے“ - وہ کہتا ہے کہ جب تک بڑا خیال مکمل طور پر متشکل نہ ہو جائے وہ کوئی بڑا خیال ہی نہیں ہے - اس کے خیال میں معنی کا عدم اظہار معنی کی خامی کی دلیل ہے - لیکن اس کو کیا کیا جائے کہ بڑے خیالات کا مکمل طور پر اظہار ناممکن ہے - ممکن ہے کسی معمولی چیز کا خاطر خواہ اظہار ہو جائے اور ہوتا بھی ہے لیکن جس کا سینہ اس عالم آب و گل کی راز داری کریگا، جس کی نظر زندگی کے نشوب و فراز سے آشنا ہوگی اس کی زبان بڑی حد تک گنگ ہو جائیگی - اس سے مکمل اظہار ناممکن نہیں بلکہ محال ہے - وہ جانتا ہے مگر دوسروں کو بتا نہیں سکتا -

بسیار شہوہ ہاست بتان راکہ نام نویست

جب گوتم بدھ سے اسکے چلچلیوں نے موت کے بعد کی کیفیات کا کچھ حال دریافت کیا تو بدھ جی نے خاموشی اختیار کی اور خاموشی دھم کی تلقین بھی کی - اس خاموشی کا مطلب یہ تو نہ تھا کہ وہ اس چیز سے بے خبر تھے بلکہ خاموشی ہی ان سوالات کا جواب تھی یعنی ان سوالات کا جواب کسی فہم سے نہیں مل سکتا بلکہ جواب خود ایک ناقابل اظہار طریقہ پر روح پر ماکشف ہو جائیگا - اس طرح جب پھغمبر اسلام سے لوگوں نے پوچھا کہ روح کیا چیز ہے تو انہوں نے جواب دیا کہ یہ خدا کا حکم ہے اور خاموش ہو گئے -

انسان کی روح جب حقیقت کا پتہ لگاتی ہے تو اُس وقت اس سے حقیقت کا مکمل اظہار نہیں ہو سکتا - اس علم کا تقاضا ہے کہ انسان خاموش رہے - مرزا غالب کہتے ہیں :-

بزمِ مہیں اُس کے رو برو کہوں نہ خموش بیٹھلے

اس کی تو خامشی مہیں بوں ہے یہی مدعا کہ ہیں

حقیقت چونکہ بے شکل اور بے صورت ہے اس لیے اسکو مکمل طور پر صورت کے طلسم میں اسیر کرنا محال ہے - لیکن صاحب فن کا یہ کمال ہے کہ وہ ایک عالم کی چیز کو دوسرے عالم کی چیزوں کی مدد سے رنگ بدل کر تھوڑا بہت ظاہر کرتا ہے اور آرت میں جب اس کا ظہور ہوتا ہے تو آرت اشاریہ ہو جاتا ہے یعنی آرت اس حقیقت علمی کو بقائے تو نہیں مگر اس کی طرف اشارہ کر دیتا ہے - صرف اس اشارہ میں ہزاروں اظہار پوشیدہ ہوتے ہیں - خدام نے کہا ہے :-

قدرِ گل و مل بادہ پرستان دانند

نے تلگِ دلائل و تلگِ داستان دانند

ار بے خبری بے خردان معذور اند

فوقے ست دریں بادہ کہ مستان دانند

اس لحاظ سے حقیقت کا مکمل نہ سہی مگر کچھ نہ کچھ اشارۃً اظہار تو ضرور ہوتا ہے - بقول اصغر :-

حسن ساقی کا تو مستون کو زرا ہوش نہیں

کچھ جھلک اس کی سر پردہ مہنا دیکھوں

اگر کروچے کے قول کو سند تسلیم کر لیا جائے تو یہ نامکمل اظہار آرت کی بد صورتی ہوگی حالانکہ ایک اہل نظر کے لیے یہ حسن کا مظہر ہے - آپ آگ جلاتے ہیں تو لکڑی کے جلنے کے بعد آپ کے

سامنے راکھ کا ڈھیر ہوتا ہے۔ آپ رات کو شمع روشن کرتے ہیں تو پروانے آکر جلتے ہیں اور جل کر راکھ ہو جاتے ہیں۔ صبح کے وقت شمع کے پاس بھی راکھ کا ایک ڈھیر ہوتا ہے۔ لکڑی کی راکھ اور پروانوں کی راکھ دونوں بھر حال راکھ ہیں۔ ایک عامی شاید ان میں تہیز نہ کر سکے لیکن ایک اعلیٰ نظر فرداً سمجھ لے گا کہ پروانہ کی راکھ کچھ اور کہہ رہی ہے۔ اس کی راکھ میں بدقراری اور اضطراب کے افسانے ہیں جو زبان حال سے بیان ہو رہے ہیں۔ پھر کون ہے جو اس خاموشی کو عدم اظہار سے تعبیر کریگا۔ میں پہلے لکھ چکا ہوں کہ حسن اور بدصورتی کا دار و مدار نظر پر ہے۔ پھر کیا یہ مشق و مغرب کے طرزِ نظر کا فرق نہیں ہے۔

موجودہ دور کے ایک شاعر نے کہا خوب کہا ہے :—

دل مرا توڑ کر کہا اُس نے زبانِ راز میں
ساز میں نغمے وہ کہاں جو ہیں شکست ساز میں

(۵)

ہم بتا چکے ہیں کہ فن میں کمال کے کہا معنی ہوتے ہیں یعنی صاحبِ فن کی بزرگی و عظمت | جب صاحبِ فن مناسب طریقہ پر معنی اور صورت کا اتہال کرتا ہے تو اس کا یہ عمل درجہ کمال پر پہنچتا ہے۔ لیکن ایک چوڑا اور بھی ہے جو اس کمال میں شامل بھی ہے اور الگ بھی اور وہ صاحبِ فن کی بزرگی و عظمت ہے۔ یہ بالکل ممکن ہے کہ ایک شاعر شاعری میں کمال رکھنے کے باوجود ہوا شاعر نہ ہو یعنی اس کے الفاظ - وزن اور - معنی سادھے ہوئے ہوں مگر وہ ہوا شاعر نہ ہو۔ یہ ضرورت عام ہے اور تقریباً ہر 'کہنہ مشق' شاعر کا شمار اس گروہ میں ہو سکتا ہے۔ دوسری صورت یہ ہے کہ کمال کے

سانہ، سانہ، بڑا شاعر بھی ہو۔ یہ ضرورت بہت مشکل اور تقریباً محال ہے۔ تیسری صورت یہ ہے کہ الفاظ کے انتخاب اور بلندی کی صفائی میں کچھ کمی رہ گئی ہو مگر وہ شاعر بزرگ ہو۔ جزو کی اس خاصی سے یہ لازم نہیں آتا کہ کل مکمل طور پر ناتواں ہو گیا۔ مرزا غالب کا کلام دیکھئے۔ وہاں متساویات کا پورا اہتمام نہیں۔ اکثر نامانوس و غریب الفاظ بھی آجاتے ہیں مگر اس کے باوجود ان کو شاعر اعظم تسلیم کرنے میں کون اسرار کر سکتا ہے۔ برخلاف اس کے مصطفیٰ، جبرائیل و ناسخ وغیرہ کا کلام دیکھئے۔ کھل کاتے سے لیس، قاعدہ کی پابندی میں کوئی دقیقہ نہیں اٹھا رکھا گیا ہے۔ الفاظ کے درو بست میں کافی اہتمام ہے۔ بالخصوص ناسخ کا کلام تو متساوی کی غلطیوں سے بہت بڑی حد تک پاک ہے مگر اس کے باوجود کیا ان کو شاعر اعظم تسلیم کیا جاسکتا ہے؟ نہیں، ہرگز نہیں۔ کیونکہ ان کا کلام مجموعی طور پر معنی کی بلندی سے خالی ہے۔ اگر بڑے شعرا کے کلام کا استقراء کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ ان کی شاعرانہ عظمت ان کے پیکر سے زیادہ ان کی معنویت میں پنہاں ہوتی ہے۔ یعنی جب ان قسم کے خیال کا اظہار ہوا ہے وہ کوئی بڑا خیال ہے اور اس خیال میں نفس انسانی کے کتنے دقیق و نازک مسئلے حل ہوئے ہیں۔ اس میں انسان کو خود اپنی صورت نظر آتی ہے۔ معلوم ہوا کہ شاعرانہ عظمت کے لئے ضرورت ہے بزرگ معنی کی، بزرگ خیال کی۔

آپ کچھ اشعار پڑھتے ہیں یا متعدد تصاویر دیکھتے ہیں تو آپ کو معلوم ہو جاتا ہے کہ کس شعر میں یا کس تصویر میں کوئی بڑا خیال ادا کیا گیا ہے۔ مثلاً جب یہ شمار پڑے جائیں :-

مہرا سیلہ ہے مشرق آفتاب داغ ہجران کا
طلوع صبح معشر چاک ہے اپنے گریہاں کا

دکھاؤں کا تماشہ دی اگر فرصت زمانے نے
مرا ہو داغ دل اک تنہم ہے سر و چہرہ فال کا

تو آپ سمجھتے ہیں کہ موخر الذکر کے شعر میں حزن و یاس کی جو کیفیت بیان کی گئی ہے وہ بہ نسبت پہلے شعر کے نفس انسانی سے قریب تر ہے اور اس لئے آپ پر اسکا اثر ہوتا ہے اور آپ شاعر کی عظمت کے قائل ہو جاتے ہیں۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ فن اور زندگی کے درمیان ایک باطنی رشتہ ہے اور اس رشتہ کے ذریعہ فن کی برابر آبھاری ہوتی رہتی ہے۔ اگر یہ آبھاری نہ ہو تو فن بوی بزرگ نہ ہو۔ لیکن نفس مضمون میں عظمت کی کیا پہچان ہے؟ اگر یہ کہا جائے کہ انسان کھانا ہے، پیتا ہے، سوتا ہے، غسٹتا ہے، روتا ہے تو یہ ایک معمولی حقیقت کا اظہار ہوا لیکن اسی کے ساتھ ساتھ اگر یہ کہا جائے کہ انسان زندگی و موت کی حقیقتوں پر غور کرتا ہے، اپنے دل کے راز ہائے سر بستہ کے جاننے میں سرگرداں ہے، رنج و غم کے اسباب جاننا چاہتا ہے، نیکی اور بدی کی اصلیت سے واقف ہونے کی تدابیر دیکھتا ہے تو یہ بڑی حقیقتیں کہی جانے لگی۔ عظمت کا تقاضا ہے کہ انسان اور کائنات کے تمام ممکن پہلوؤں پر نظر ڈالی جائے اور ان کو کل کی حیثیت سے دیکھا جائے۔ اور بلند کو بلند اور پست کو پست کہا جائے۔ اس حفظ مراتب ہی سے نظر میں بلندی پیدا ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے عظمت کے لئے ضروری ہے کہ جو صورت بلائی گئی ہے وہ فطرت انسانی کی بے شمار باریکیوں اور گہرائیوں کی ہم آہنگی کے ساتھ ترجمان ہو۔ گویا صورت ایک آئینہ ہو جس میں انسان اپنی مکمل ہستی دیکھ سکے۔ یہ آئینہ جتنا ہی صاف و شفاف ہوگا اتنا ہی صورت صاف نظر آئے گی اور اتنا ہی آئینہ ساز کی بزرگی اور عظمت پر دال ہوگی۔ انگلستان کے

مشہور شاعر شیکسپیر کا شمار (حالانکہ صورت گری یعنی زبان ' متکاوڑہ ' و طرز ادا کی اس کے بھال میں بہت خامیاں ہیں) دنیا کے بڑے شاعروں میں اسی لئے ہوتا ہے کہ اس نے فطرت انسانی کے چہرہ سے نقاب الٹ دی ہے اور اپنے قداموں کے ذریعہ اس نے جو آئینہ تیار کیا ہے اس پر حقیقت کا عکس پڑتا ہے -

لیکن یہاں ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ ہماری طبیعت آخر عظمت کی طرف کیوں رجوع ہوتی ہے اور کہوں بزرگی کی طرف بوہتی ہے - بات یہ ہے جیسا کہ ایک مشہور فلسفی لانچہیس کا نزل ہے کہ انسان کے اندر ایک ناقابلِ تسخیر خواہش پیدا کی گئی ہے جو اسکو ہمیشہ اپنے سے بلند ' برتر اور مافوق الفطرت چیز کی طرف لہجانی ہے - یہ خواہش تخیل کے زور سے پیدا ہوتی ہے اور انسان کو ایک ایسی بلند اور برتر فضا میں پرواز کی دعوت دیتی ہے جہاں سے کل کا نظارہ ہوسکے - شاید یہی وجہ ہے کہ جب ہم دریا کے مقابلہ میں سمندر اور میدان کے مقابلہ میں پہاڑ دیکھتے ہیں تو دل بے اختیار سمندر کی گہرائی اور پہاڑ کی بلندی کی طرف کھینچتا ہے - قطرہ کی خواہش ہوتی ہے کہ دریا سے اور ذرہ کی خواہش ہوتی ہے کہ آفتاب سے مل جائے اور دونوں کی یہ خواہش مطابق فطرت ہے اور دونوں کے عظمت کی دلیل بھی یہی ہے - گوئی نے بھی ایک جگہ کہا ہے کہ ' ہماری یہ خواہش ہوتی ہے کہ کوئی شے ہماری روحوں کو ابدی مسرت کا نغمہ چھوڑ کر بھدار کردے ' مرزا کہتے ہیں -

دل ہر قطرہ ہے ساز اناالبصر
ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا

ہر قطرہ سے انا البصر کی صدا نکلتا قطرہ کی عین فطرت ہے اور جب یہ صدا نکلتی ہے تو اس سے قطرہ کی عظمت کا اظہار ہوتا ہے - علامہ اقبال فرماتے ہیں :

تو ہے محیط پیکران میں ہوں ذرا سی آبجو

یا مجھ ہم کنار کر یا مجھ ہیکلار کر

فطرت کا یہ راز جس صاحب فن کی صلت میں نمایاں ہوتا ہے وہی صاحب فن بزرگ ہوتا ہے کیونکہ اس کی صورت گری میں معلیٰ کا کمال نظر آتا ہے -

لیکن یہ اکثر دیکھا گیا ہے کہ جب معلیٰ اپنے کمال پر پہنچتا ہے تو صورت میں خامیاں رہ جاتی ہیں - یہ خامیاں کہیں ہوتی ہیں ؟ ایک وجہ تو یہ ہے کہ صاحب فن سوسائٹی میں پلا ہے ' بڑھا ہے اور انماط و محاورہ وہی استعمال کرتا ہے جس کو سب استعمال کرتے ہیں یہی صورت گری کا جو سامان وہ استعمال کرتا ہے اس پر سراسر اجتماعی رنگ غالب ہوتا ہے مگر اس کے جذبات ایک حد تک انفرادی ہوتے ہیں اس لئے اپنے جذبات کو اجتماعی رنگ میں ظاہر کرنے میں اس کو بڑی دقت ہوتی ہے - یہی وجہ ہے کہ اس کے پیکر میں خامیاں باقی رہ جاتی ہیں - دوسری وجہ جیسا اکثر لوگ سمجھتے ہیں یہ ہے کہ صاحب فن پیکر تراشی کے اعلیٰ اصول سے واقف نہیں ہوتا اس لئے غلٹی کرتا ہے حالانکہ واقعہ یہ نہیں ہے بلکہ یوں ہے کہ صاحب فن پیکر تراشی کے اصول سے ناواقف نہیں ہوتا بلکہ اس کے معانی اجماع کے مطابق تیار کئے ہوئے پیکر میں سما نہیں سکتے - اس لئے وہ اپنا راستہ الگ نکال لیتا ہے - ایک بزرگ صاحب فن اچھے زمانہ کے لوازم پیکر تراشی پر نگاہ ڈالتا ہے ' ان کو دیکھتا ہے اور جہاں تک اس کی طبیعت گوارا کرتی ہے وہاں تک ان لوازم کو

اپنے پیکر میں جذب کر لیتا ہے لیکن جہاں اس کے معنی بلند ہوتے
 ہیں وہاں وہ خود اظہار کے ذرائع پیدا کر لیتا ہے - اسی طرح اگر کسی بڑے
 شاعر میں اظہار کی خاموشیاں ہیں تو وہ اس لئے نہیں ہوتیں کہ وہ زبان
 و متاورہ سے بالکل ناواقف ہے بلکہ موجودہ محاورے اس کے جذبات کی
 تاب نہیں لاسکتے اس لئے اس کو شکست و ریخت سے کام لینا پڑتا ہے -
 علامہ اقبال کے اس شعر

کبھی اے حقیقت منتظر نظر آ لباس مجاز میں

کہ ہزاروں سجدے توپ دے ہیں مری جبین نیاز میں
 پر بعض اصحاب اب تک معترض ہیں کہ سجدوں کا تو لینا مہمل ہے اور
 یہ کوئی متاورہ نہیں - لیکن جس شخص پر یہ کہیت نہ طاری ہوئی
 ہو وہ اس کہانیت کی حقیقت کیسے سمجھ سکتا ہے - میں پھر وہی شعر
 دہراؤں گا کہ

کم نظر بہتابی چانم نہ دید

آشکارم دید و پلہاتم نہ دید

حالانکہ ضرورت ہے کہ شاعر کی اندرونی کیفیتوں کا پتہ لگایا جائے جیسا
 وہ خود فرماتے ہیں کہ :-

برگ گل رنگین ز مضمون من است

مصرع من قطرۃ خون من است

اس سلسلہ میں ذرا علامہ اقبال پر بھی تھوڑی سی نظر ڈال لیجئے -
 جس زمانہ میں اقبال نے شاعری شروع کی داغ و امہر کا طوطی بول
 رہا تھا - یہی دو اصحاب دہلی و لکھنؤ میں زبان دانی و فصاحت کی
 سند تسلیم کیے جاتے تھے - اقبال کو داغ سے تلمذ حاصل تھا جن کا اثر ان
 کے کلام پر صاف نمایاں ہے - اور امہر کے لئے تو وہ خود کہتے ہیں کہ :-

محبوب شے ہے صنم خانہ امہر اقبال

میں بت پرست ہوں رکھدی کہیں جہنم میں نے

ان کے علاوہ مہر انیس کے وہ بے حد مداح ہیں اور شکوہ اور جواب شکوہ کے زور کلام میں مہر انیس کا رنگ صاف چھلکتا ہے - اس لئے آپ دیکھیں گے کہ جہاں تک صورت کا تعلق ہے انہوں نے اپنے زمانہ کے فنی توکنے سے خاصا فائدہ اٹھایا ہے یعنی سامان فن و لوازم پیکر تراشی کے لحاظ سے ان کی شاعری گل و بلبل کی شاعری تو ضرور ہے مگر معنی کے لحاظ سے گل و بلبل کی روح سے بہت بلند ہے - یہ بلندی تقاضا ہے ان کے صاحب نظر ہونے کا جو گل و بلبل کے پیکر کے باوجود ان کو گل و بلبل کی روح سے بہت دور لے گیا - اس پرواز معنی میں ممکن ہے زبان کا پورا اہتمام نہ ہو مگر کلام کا اندر یتیناً بڑھ گیا ہے - علامہ اقبال خود فرماتے ہیں :-

حدیث بادۂ و میلا و جام آتی نہیں مجھ کو

نہ کر خارا شگافوں سے تقاضا شیشہ سازی کا

اگر آپ کسی بڑے شاعر کا کلام دیکھیں گے تو آپ کو معلوم ہوگا کہ ہر بڑا شاعر اپنے زمانہ تک کے سامان فن سے آگاہ ہوتا ہے ، ایک حد تک ان سے استفادہ حاصل کرتا ہے اور اس کے بعد اپنے جذبات کے لحاظ سے الگ روہ اختیار کرتا ہے - حافظ کے یہاں سامان ساو جی ، خواجو اور سعدی کا کتنا اثر ہے - خود فرماتے ہیں :-

استاد غزل سعدی ست پھس ہمہ کس اما

دارد سخن حافظ طرز و روہ خواجو

بعد کو پھر حافظ کا اپنا علیحدہ رنگ کہلتا ہے اور وہ اپنی ایک

خاص روہ اختیار کر لیتے ہیں -

اگر صاحب فن ہوا ہے تو وہ اپنے زمانہ کے فنی اصطلاحات کو جانتا ہے ، سمجھتا ہے اور انکو حسب ضرورت استعمال کرتا ہے لیکن اگر کہیں فن کے مسلمہ اصول کے خلاف ورزی کرتا ہے تو وہ دانستہ نہیں ہوتا بلکہ اس کا جوش طبیعت ، اس کا علوے تخیل اس کو زمین پیکر سے آسمان معلیٰ کی طرف اُڑا کر لیجاتا ہے ۔ اگر یہ پرواز نہ ہو تو سامان فن میں بغیر نہ اُٹے اور سامان فن کی ترقی رک جائے ۔ علاوہ بریں یہ پرواز دلیل اس بات کی بھی ہے کہ جوئے زندگی نے ایک نئی راہ اپنی روانی کے لئے تلاش کر لی اور اس جدت سے نہ صرف اس شخص کی ذات کو بلکہ اس زمانہ کے تمام لوگوں کو فنی تقویت اور روحانی مسرت ہوتی ہے ۔ جرمنی کے مشہور شاعر شلر کا قول ہے کہ شاعر کسی شہر کا شہری نہیں ہونا بلکہ وہ اپنے زمانہ کا شہری ہوتا ہے ۔ اس سے مراد یہی ہے کہ وہ اپنے زمانہ سے حاصل کرتا ہے اور پھر اپنے زمانہ کو کچھ بخشتا بھی ہے ۔

(۶)

آرت اور اخلاق کے درمیان مدتوں سے جنگ چلی آئی ہے ۔ آرت اور اخلاق : جب ہم فریقین پر نظر ڈالتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ بڑے بڑے فلسفی ، شاعر اور صاحبان فن کمزریں کسے ہوئے باہم دست و گریبان ہیں ۔ ایک گروہ کہتا ہے کہ فلون لطیفہ مثلاً شاعری ، بت تراشی ، مصوری وغیرہ کو آزادی صرف وہیں تک دیدی چاہئے جہاں تک اخلاق اجازت دے لیکن جہاں فن تخریب اخلاق کے درپے ہوا وہیں اس سے سختی سے باز پرس کرنی چاہئے اور اس کو بہ جبر روک دینا چاہئے ۔ یعنی اس گروہ کے مطابق آرت کو اخلاق کا تابع بن کر رہنا چاہئے اور ذرا سی سرکشی پر بھی اس کو سخت سے سخت سزا دیدی چاہئے ۔ اس گروہ میں اہل مذاہب بھی

شامل ہیں۔ دوسرے گروہ کا دعویٰ ہے کہ فن لطیف ایک آزاد فن ہے۔ اسکی ترقی عین روح کی ترقی ہے اور اسکا انحطاط روح کا انحطاط ہے۔ یہ انسان کے اندرونی سوز و گداز کا دفتر ہے جو مختلف صورتوں میں ظاہر ہوتا ہے۔ یہ روح کا ایک نعرۂ مستانہ، ایک کیف بخودی اور آتش نسی کا ماحصل ہے۔ یہ وہ بلند مقام ہے جہاں ارادہ کا دخل نہیں، نیت کا گزر نہیں، عقل کے پر جلتے ہیں۔ پھر ایسی چیز جو سراسر ارادہ کی مستحاج اور عقل کی دست نگر ہو اخلاق کے زیر اثر کیسے رہ سکتی ہے۔ فرض دونوں طرف سے خرب خوب معرکہ آرائیاں ہوتی چلی آئی ہیں۔ امتداد زمانہ کے ساتھ اس معرکہ کے سپاہیوں کی حالت بھی بدلتی گئی۔ قرون وسطیٰ میں گروہ اول کے اجارہ دار اندل مذاہب بن بھٹھ اور چونکہ وہ کایسا کے مالک تھے اس لئے انہوں نے جیسا سمجھا اپنی سلطنت میں چاہا چلایا۔ اٹھارہویں صدی کے آخر میں زمانہ نے پلٹا کھایا اور انقلاب فرانس رونما ہوا۔ عقلیت کی ترقی ہونے لگی اور اہل مذہب کا اثر کم ہوتا گیا۔ یہاں تک کہ انیسویں صدی کے اواخر سے ان دونوں فریقوں میں ایک فیصلہ کن جنگ شروع ہوئی جس میں اہل مذہب کو شکست ہوئی۔ اس کے بعد سے آرت کو اخلاق سے برتر نہیں تو برابر ضرور سمجھا جانے لگا۔

اگر آرت کا تعلق زندگی سے ہے اور اگر اخلاق کا مقصد زندگی کو سلوانا ہے تو آرت اور اخلاق کے درمیان کوئی تعلق ضرور ہوگا۔

یونانہوں میں یہ خیال کہ حسن اور نیکی ایک ہی چیز ہے اتنا عام تھا کہ ان کی روزمرہ زندگی کا جزو بن گیا تھا۔ ان کے لئے اخلاق اور جمالیات دو علیحدہ چیزیں نہیں تھیں۔ وہ نیک آدمی کو حسین اور حسین کو نیک کہتے تھے۔ یونان کا مشہور ڈرامہ نگار سوفوکلیز زندگی کے

نشیب و فراز پر حکیمانہ نظر رکھتا تھا اس نے کتاب زندگی کی پوری ورق گردانی کی تھی۔ اس کے قراءتوں کو دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک یونانی شہری کی زندگی میں حسن اور اخلاق میں کھرا اتحاد تھا۔ سفولکیز زندگی کے تمام مظاہر میں نیکی کو سب سے زیادہ احسن کہتا ہے۔ اسی طرح پلائتلیس جس نے یونانی تہذیب کے کاروان رفتہ کا بڑی صحت نظر کے ساتھ جائزہ لیا ہے، کا قول ہے کہ حسن اور نیکی ایک ہی چیز ہے اور حسن قدرت اور حسن عمل میں کوئی فرق نہیں۔

آسانی ہوئی اگر ہم اس بحث کو دو بڑے حصوں میں تقسیم کردیں۔ پہلا حصہ تو اس سوال پر مبنی ہوگا کہ صاحب فن کے دل میں جو قدور اظہار سے قبل موجود ہیں انکا اظہار کے وقت اسکی طبیعت پر کیا اثر پڑتا ہے۔ یعنی صاحب فن کی طبیعت پر ان قدوروں کا اخلاقی اثر کیا پڑتا ہے اور اس وقت صاحب فن کی طبیعت آیا مسرور و شادمان ہوتی ہے یا پھر کسی قسم کا تکدر اور بوجھ محسوس کرتی ہے۔ اگر ہم اس سوال کو دو چھوٹے تکرروں میں توڑ دیں تو جواب میں سہولت ہوگی۔ پہلا تکرر اس سوال پر مشتمل ہوگا کہ کیا صاحب فن ایسی قدور کا اظہار کرسکتا ہے جس سے اس کی طبیعت مکدر ہو یا جو اسے ناگوار معلوم ہو۔ اگر یہ اظہار ممکن ہے تو کسے ممکن ہے؟ اس کا کوئی شافی جواب ناممکن ہے کیونکہ ہر شاعر صاحبان فن کی صلتوں کو دیکھنے کے بعد براہ راست اس بات کا ثبوت نہیں ملتا کہ تنہا کے وقت صاحب فن کے جذبات پر کس شے کا کبھی اثر پڑتا ہے۔ ایک ہی چیز کو مختلف حضرات دیکھتے ہیں اور مختلف قسم کے خیالات کا اظہار کرتے ہیں اور مختلف قسم کی صلتوں تیار کرتے ہیں۔ اس لیے کوئی حکم نہیں لگایا جاسکتا کہ فلاں چیز کو

دیکھنے کے بعد فنی قسم کا اثر ہوتا ہے - زیادہ سے زیادہ قیاس سے کام لیا جاسکتا ہے - مثلاً ایک صاحب فن کسی چیز کی طرف عقلی یا فہر جمالیاتی نظر سے دیکھتا ہے تو ممکن ہے وہ چیز اسکو بھدی ، بد وضع اور ناگوار معلوم ہو اور اسکی طبیعت میں تکدر پیدا کر دے لیکن اگر اسی وقت تخیل کا عمل شروع ہو گیا تو وہی چیز رفتہ رفتہ اپنی بد وضعی اور بد صورتی چھوڑ کر حسین ہو جائیگی اور پھر صاحب فن کی خواہش اظہار اس کے انتقاض طبیعت کو کم اور اسکو اپنے مضمون سے قریب تر کر دیگی - مگر انہیں کے مریوں میں یہ بات نظر آتی ہے کہ جب وہ اپنے تخیل سے کربلا کا نقشہ کھینچتے ہیں تو وہ بھیانک پن نظر نہیں آتا جس سے روح لرز اٹھ - وہاں گلاب کے پھول کھلتے ہیں اور چرخ اخضر پر آفتاب بھی نکلتا ہے تو گلاب کے پھول کی طرح کھلتا ہے - صبح کے منظر سے یہ بالکل معلوم نہیں ہوتا کہ کوئی انتہائی سلساں اور وحشت ناک جگہ ہے جہاں کوئی یار و فمگسار نہیں بلکہ مرغان چمن درختوں پر چمکتے ہیں ، تہلّی ہوا چلتی ہے ، پھول مہکتے ہیں ، سبزہ لہکتا ہے اور جب شہلم روتی ہے تو سارا صحرائے کربلا زمر کی زمیں بن جاتا ہے جس پر موتیوں کا فرش بچھا ہوا ہے - کبھی دشتِ رفا خلد ہریں کا نمونہ بنتا ہے اور کبھی دامن صحرا موتیوں سے بھر جاتا ہے - میں بالکل یہ نہ کہونگا کہ موقع تو یہ تھا کہ کربلا کے ذرہ ذرہ سے بھیانک پن ٹپکتا کیونکہ یہ تو صاحب فن کی اثر پذیری کی خاصیت پر ہے کہ وہ کیا اثر لیتا ہے - اتنا البتہ ماننا پڑیگا کہ شاعر کے دل پر کچھ اور ہی اثر ہے - یہ اثر کیسے ہوا اس کا پتہ چلنا ذرا مشکل ہے - لیکن اسی طرح یہ بھی ممکن ہے کہ کوئی چیز دیکھکر صاحب فن کے دل پر نہایت وحشت ناک اثر ہو اور اس اثر کا اظہار آرت میں صاف نمایاں ہو - مشہور روسی افسانہ نگار ٹالسٹائی کا

ایک انسانہ ” سہجستو پول “ ہے جس میں اس نے جنگ کریمیا کی لڑائیوں کا حال لکھا ہے - چوتھے مورچہ کی لڑائی تو خاص طور پر قابل ذکر ہے - مہدان جنگ میں سپاہیوں کے سر اور اعفاء خزاں دیدہ پتھریں کو طرح اس طور پر کرتے ہیں کہ دل ہل جاتا ہے اور کشت خوں کا بے پناہ منظر نظر کے سامنے پھرنے لگتا ہے - اور اس وحشت ناک اثر کے باوجود آپ اس منظر سے دلچسپی کا اظہار کرتے ہیں - اسی ضمن میں ابھی حال میں ایک جرمن مصنف کا جو مشہور انسانہ All Quiet on Western Front کے نام سے شائع ہوا ہے ذکر کے قابل ہے - اس میں بھی آگ اور خون کے کھل کا جس بے پناہ انداز کے ساتھ ذکر کیا گیا ہے اس سے جنگ کی ہیبت دل پر بہت جانی ہے - مگر آپ بار بار اسے پڑھتے ہیں - اور اس سے دلچسپی کا اظہار کرتے ہیں -

اس لحاظ سے یقین کے ساتھ نہیں کہا جاسکتا کہ کسی خاص چیز کا کوئی خاص اثر کیا ہوگا - اثر کی خاصیت کا دار و مدار تو سراسر صاحب فن کی شخصیت پر ہے - ہاں اگر تخیل سے مدد لیں تو یہاں آرائی کی جائے تو کچھ نہ کچھ ضرور معلوم ہوگا کہ یہ اظہار کیوں ہوتا ہے - بات یہ ہے کہ ایک چیز سے طبیعت میں تگدر پیدا ہو سکتا ہے مگر ساتھ ہی ساتھ طبیعت اس سے دلچسپی کا اظہار بھی کر سکتی ہے اور اس کی طرف رغب ہو سکتی ہے - یہ دلچسپی کئی صورتوں میں ظاہر ہوتی ہے - مثلاً کسی شے سے آپ کو نفرت ہے - اس نفرت کی بنا پر آپ اس سے علیحدہ تو ہیں مگر بے تعلق نہیں کیونکہ اس شے کا خیال آپ کے ذہن میں موجود ہے اور ایک طرح کی دلچسپی ہے - اس کو مرزا غالب نے ایک لطیف طریقہ سے ادا کیا ہے :-

قطع کیجئے نہ تعلق ہم سے

کچھ نہیں ہے تو عداوت ہی سہی

مداوت ہے مگر بے خبری نہیں اور کم سے کم دلچسپی کا یہ اظہار بہت کافی ہے - اسی طرح ایک چیز جو بظاہر خراب اور مہلک ہے اس سے دلچسپی کا اظہار ہوتا ہے - جیسے ڈاکٹر مہلک بیماریوں سے تجربہ کی خاطر دلچسپی کا اظہار کرتے ہیں تاکہ ان کی حقیقت اور ان کے خواص سے آگاہی ہو - پھر اسی طرح کتلمے لوگ اپنی بعض خواہشات کو پورا کرنے کے لئے جس میں نقصان کا اندیشہ ہو کتلی ناجائز حرکات کے مرتکب ہوتے ہیں اور ان سے لطف اٹھاتے ہیں - یا پھر نفسی ارتقاء کے ابتدائی دور میں طبیعت سلسلی پھیلانے والی چیزوں کی طرف راغب ہوتی ہے خواہ ان سے تکلیف ہی کیوں نہ ہو آپ نے دیکھا ہوگا کہ اگر کہیں کوئی ہلکا سا درجائی اور گولی چلتی ہو اور لوگوں کی جانوں جا رہی ہوں پھر بھی خلقت اس خطرہ کے باوجود توتی پوتی ہے - اس بھڑ بھڑ میں بیشتر نوجوان ہوتے ہوں جنکی امنگ ہر آن ایک نفی سرگرمی کی متلاشی اور ایک نئے جوش کا سامان ڈھونڈھتی رہتی ہے - اسی سرگرمی اور جوش میں سرور کے اندیشہ سے بے پروا ان کی اندرونی خواہش کو جو اضطراب کی دلدادہ ہے سکون ملتا ہے اور ایک طرح کی مسرت حاصل ہوتی ہے - ملحدانہ بالا مثالوں پر نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ کوئی چیز خواہ وہ کتنی ناگوار اور تکلیف دہ کیوں نہ ہو مگر جب اس سے دلچسپی ہو جاتی ہے تو اس دلچسپی میں یہی ایک طرح کا لطف ملتا ہے اور جب لطف ملتا ہے تو اس کا اظہار مثل دوسری چیزوں کے یہی آرٹ میں ہونا ممکن ہے -

دوسرا تھوڑا سا سوال پر مشتمل ہے کہ خود صاحب فن کی اخلاقی زندگی کا اثر اس کے احساس جمال پر کیا پوتا ہے ؟ یعنی اسکی روزمرہ زندگی جو بظاہر آرٹ سے الگ ہے اس کے احساس جمال پر کھسا اثر ڈالتی ہے - اس سوال کا جواب بھی دو طریقوں سے دیا جاسکتا ہے یعنی خود

صاحب فن کے اخلاق و کردار کا مطالعہ کیا جائے اور پھر یہ دیکھا جائے کہ اس کی زندگی کا اثر اس کے فن پر کیا پڑتا ہے یا پھر ہم ایک عام لباس کی بنا پر یہ رائے قائم کر لیں کہ چونکہ صاحب فن کا آرت فنان قسم کا ہے اس لیے صاحب فن کی اخلاقی زندگی بھی کم و بیش اسی طرح کی ہوگی۔ اگر اول الذکر طریقہ اختیار کیا جائے تو بڑی دقت اخلاق کی تعریف میں ہوگی۔ پھر صاحب فن کی زندگی کے صحیح صحیح واقعات کا ملنا اور ان کو صحیح صحیح سمجھنا بڑا مشکل ہوگا۔ ان مشکلات کی وجہ سے عام طور پر یہ مشہور ہو گیا ہے کہ صاحبان فن کا پایہ اخلاق سے گرا ہوتا ہے۔ اگرچہ وہ بد نہ ہو مگر بدنام تو ضرور ہوتے ہیں۔ وہ رسوم کی پابندیوں سے بے فکر اور قہود کی زندگیوں سے آزاد ہوتے ہیں۔ اسکی وجہ خواہ کچھ ہی ہو مگر اتنا ضرور ہے کہ صاحب فن کی زندگی فکر و نظر کی زندگی ہوتی ہے اور چونکہ وہ ایک حساس دل اور نازک تشوئل رکھتا ہے اس واسطے ذرا سے صدمہ کی بھی تاب نہیں لے سکتا اور ایک معمولی سی تہمت سے اس کا توازن طبع بگڑ جاتا ہے۔ پھر وہ جوشیلا ہوتا ہے اور جوش میں بعض وقت ایسی جلد بازی سے کام لیتا ہے اور نازیبا حرکتیں کر بیٹھتا ہے کہ اگر تھوڑی دیر سوچتا تو شاید کبھی نہ کرتا۔ تشوئل کی اس فراکت اور طبعیت کی اس امنگ اور جوش سے اس کے دماغی فعل پر اثر پڑتا ہے جس سے اکثر اسکی شہوانی زندگی کا توازن بگڑ جاتا ہے۔ اس سے اکثر لوگ اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں اور اسکو ایک طرح کی سلب بھی قرار دیدی ہے کہ صاحب فن کو رسوم و قہود سے آزاد ہونا چاہئے۔ یہ نتیجہ جتنا مبالغہ آمیز ہے اتنا ہی مضحکہ خیز بھی ہے کیونکہ اس بیان کے مطابق اخلاق کی تعریف میں بہت کچھ مبالغہ سے کام لیا گیا ہے۔ اجارہ داران اخلاق جب اخلاق کا ذکر

ایک دوسرے کے معاون ہوں گے اور ان دونوں میں کوئی تصادم ناممکن ہوگا فن میں ایک بلند روحانی زندگی کا عکس نظر آتا ہے اور اس عکس کو پیدا کرنے کے لئے صاحب فن اپنی تمام انسانی صلاحیتوں کو جن میں اخلاقی صلاحیتیں بھی شامل ہوتی ہیں حتیٰ الوسع بروئے کار دلانا ہے اس لئے بغیر بلند اخلاقی نظر کے فن بھی بلندی پر نہیں پہنچ سکتا۔ کسی شخص کی شاعری اگر اچھے اندر عظمت رکھتی ہے تو اس میں بلند اخلاقی نظر کا پایا جانا ضروری ہے۔ اس لحاظ سے تلمیذ کے وقت ہم دیکھنا چاہتے ہیں کہ شاعری کا جو آئینہ اس نے تیار کیا ہے اس میں زندگی کا عکس کیسا نظر آتا ہے، پھر یہ عکس جزوی ہے یا کلی ہے۔ اگر صاف ہے اور کل کا ہے تو یقیناً فن میں عظمت ہے اور شاعر ایک بلند پایہ شاعر ہے۔ اور اس میں بلند اخلاقی نقطہ نظر بھی ضرور موجود ہوگا۔

لیکن صاحب فن یا شاعر میں بلند اخلاقی نقطہ نظر پائے جانے کے

یہ معلیٰ نہیں کہ اس کا شمار ان معلمین اخلاق میں ہے جو شاعری اور پیغمبری کے نام سے ملقب ہیں اور جنکی زندگی انسانوں کے اخلاق درست کرنے پر وقف ہوئی ہے جو جو خود سراسر اخلاق کا مجسمہ تھے اور جن سے اہل زمانہ درس اخلاق و پاکیزگی لیتے رہے ہیں۔ یہ وہ بلند مرتبہ ہے جہاں انتہائی بلندی نظر کے ساتھ، انتہائی ذوق عمل بھی ہوتا ہے اور یہ صفت پیغمبری ہے۔ البتہ صاحب فن کے یہاں اخلاق ہونے سے مراد یہ ہے کہ وہ اپنے فن میں اخلاقی قدروں کا اظہار کرتا ہے مثلاً جب کسی انسانہ یا ڈرامہ میں کوئی ظالم بادشاہ اپنے تاج و تخت سے محروم ہوکر ذلت و خواری کی زندگی بسر کرتا ہے تو ہم خودیں ہوتے ہیں کہ وہ اچھے گھبر کردار کو پہنچ گیا۔ تلمیذ کا یہ معیار بالکل اخلاقی ہے

شاعری اور پیغمبری

کیونکہ ظلم کی سزا یہی تھی کہ ایک ظالم کو سخت سے سخت خمیازہ برداشت کرنا پڑے -

شاعر اور پیغمبر میں ہم رنگی ہوتی ہے اور فرق بھی - ہم رنگی کی مثال تو یہ ہے کہ شاعر کا اخلاقی نقطہ نظر بھی اُسی خزانہ سے عطا ہوتا ہے جہاں سے پیغمبر کو پیغمبری مامی ہے - دونوں اعلیٰ درجہ کے صاحب نظر ہوتے ہیں اور زندگی کی حقیقتوں کو دیکھتے اور سمجھتے ہیں - اسی لئے کہا گیا ہے شاعری جزویست از پیغمبری یعنی جہاں تک نظر کا تعلق ہے شاعری پیغمبری کا ایک جزو ہے اور بس - مگر پیغمبری کا درجہ شاعری سے اس واسطے بلند ہے کہ پیغمبر میں کمال بالغ نظری کے ساتھ اعلیٰ درجہ کا ذوق عمل بھی ہوتا ہے مگر شاعر کے اعمال و احوال میں بڑا فرق عورتا ہے - شاعر کی زندگی محض فکر و نظر کی زندگی ہوتی ہے - وہ مرغ قبلہ نما کی طرح توپتا ہے اور احساس رکھتا ہے مگر دل میں نہ تو وہ ذوق عمل اور نہ قدم میں وہ روانی ہوتی جو پیغمبر میں ہوتی ہے - بدیہیت شاعر کے اس سے عمل کی خواہش رکھنا اس کو اپنے حلقہ سے باہر نکلنے کی دعوت دیتا ہے - لیکن اگر کسی شخص کی زندگی میں یہ دونوں خصوصیتیں خواہ کسی حد تک بھی سہی جمع ہو جائیں تو سمجھنا چاہئے کہ اس پر پیغمبری کا عکس پڑ رہا ہے -

اس لحاظ سے ہم شاعر یا صاحب فن سے کسی عمل کے خواہاں نہیں ہوتے بلکہ یہ دیکھنا چاہتے ہیں کہ اس میں تخیل کے ساتھ ساتھ ہمدردی، رواداری، معذرت، اخلاق، وسیع النظری، لوگوں کو سمجھنے کی خواہش، اور اجزا کو ایک کل کی صورت میں ترتیب دینے کی تمنا ہے یا نہیں اور اگر ہے تو کہاں تک ہے کیونکہ یہی چیزیں ہیں جنکو آرت

کی ضرورت ہوتی ہے اگر صاحب فن کی روزمرہ زندگی ان چیزوں سے خالی ہے تو بہلا اس کے آرت میں یہ چیزیں کہاں سے آئیں گی کیونکہ ان صلاحیتوں کی کمی اس نے آرت پر خراب اثر ڈالے گی - لیکن اگر یہ صدات اس کی اخلاقی زندگی کا جزو ہیں تو یقیناً اس کے فن پر اچھا اثر پڑے گا - اعمال صالح سے نظر صالح اور بلند ہوتی ہے - مولانا روم فرماتے ہیں :-

صحبت صالح ترا صالح کلد

صحبت باطنی ترا طالع کلد

صالح سے مراد یہی بلندی نظر ہے یعنی نیکیوں کی صحبت سے تخیل بلند ہوتا ہے اور انسان و کائنات سے ہمدردی کا جذبہ پیدا ہوتا ہے جس سے روح کو سرور ملتا ہے - اور طالع سے مراد مندرجہ بالا صدات کا ^{وزن} فائدان ہے -

ایک صاحب فن جس کی اخلاقی زندگی بلند نہیں ہے ممکن ہے ایک اچھا دستکار ہو جائے مگر اعلیٰ درجہ کا صاحب فن نہیں ہو سکتا - اس میں ممکن ہے تہوڑی بہت تخیل کی صلاحیت ہو اور کسی حد تک جذبات بھی ہوں مگر اس میں تناسب کا فقدان ضرور ہوگا کیونکہ وہ کسی چیز کو کل کی حیثیت سے نہیں دیکھ سکیگا اور کل کی عظمت اس کے ذہن میں نہیں آئے گی اس لئے وہ آرت کا رابطہ اخلاق کے ساتھ نہیں دیکھ سکتا کیونکہ جہاں انسان کی روحانی بلندی اور کائنات کا مجموعی طور پر جائزہ لیا جاتا ہے وہاں آرت اور اخلاق جاکر مل جاتے ہیں اور یہ بلندی اس کے پست تخیل سے بہت دور ہے - تخیل کی یہ بلندی جہاں آرت اخلاق کا معاون ہوتا ہے حاصل کرنا آسان نہیں - مدتوں کی تربیت اور مدتوں کی پرورش

کے بعد یہ جوہر پھٹنے ہوتا ہے - صاحب فن کو اپنی روح کا راز فاش کرنے کے لئے ایک زمانہ درکار ہے :-

قرنہا باید کہ تا یک سلک اصلی ز آفتاب

لعل گردد در بدخشان یا عقیق اندر یمن

اول صاحب فن کو کمال دور و فکر سے اپنی صلاحیتوں کا جائزہ لینا پڑیگا ، اپنی فطرت کو پرکھنا پڑیگا اور پھر سالہا سال کی محنت و مشقت اتھانی پڑیگی تب کہیں اس کو دیدہ بھنا عطا ہو سکتا ہے اور وہ اس کائنات کا راز دار بن سکتا ہے -

ہزاروں سال نوگس اپنی بے نوری پہ روتی ہے

بڑی مشکل سے ہوتا ہے چمن میں دیدہ ور پودا

گو محنت و مشقت اس سفر کا ایک ضروری زاد راہ ہے مگر منزل

تک پہونچنا اس کا لازمی نتیجہ نہیں کیونکہ :-

این دولت سرمد همه کس داند هلد

لیکن یہ کیا ضروری ہے کہ ہر صاحب فن بزرگ ہی ہو اور اسکی

نگاہ کہکشاں تک پہونچے - زندگی کی اور بھی تو معمولی معمولی حقیقتیں

ہیں جن کا جاننا ضروری ہے - اگر گلاب خوبصورتی کے ساتھ، خوشبو بھی

رکھتا ہے تو لائق صحرائی میں بھی ایک شان دلغریبی اور دلآویزی پائی

جاتی ہے - اگر مہدان نہ ہوں تو پہاڑ کی عظمت کا اندازہ کیسے ہوتا - اگر

نائب نہ ہوں تو سمندر کی وسعت کس کے خیال میں آسکتی ہے - اگر

چھوٹی حقیقتوں کا حال نہ معلوم ہو تو بلند حقیقت کا خیال کیسے

ذہن میں آئےگا - اس لئے معمولی درجہ کا صاحب فن بھی اعلیٰ درجہ

کے فن کے سمجھنے اور اس کی ترقی میں خاصی مدد کرتا ہے -

منجملہ نور اخلاقی صفات کے صاحب فن میں اخلاص کا ہونا ضروری

آرت اور اخلاص | بلکہ اشد ضروری ہے۔ اس سے دو طرح کا اخلاص مراد ہے ایک تو اخلاقی اخلاص اور دوسرا قلبی اخلاص۔ اخلاقی

اخلاص سے عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ کسی کو جان بوجھ کر دھوکا نہ دیا جائے یعنی قول و فعل میں ہم آہنگی ہو اور سمجھ دیا کاری کی آلائش سے پاک ہو۔ لیکن اگر کسی شخص کی روزمرہ زندگی اس قسم کی ہے کہ وہ لوگوں کو فریب دیتا ہے، اور جعل سازی کرتا ہے اور وہ صاحب فن بھی ہے تو اس کے فن پر اس عادت کا مثل دوسری اخلاقی خرابیوں کے نالوار اثر پڑنا لازمی ہے۔

لیکن فن میں جس چیز کی اشد ضرورت ہے اور جس کے بغیر کوئی فن فن نہیں ہو سکتا وہ صاحب فن کا خود اپنی ذات سے ایک رشتہ اخلاص قائم کرنا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اس کو صرف انہیں چیزوں کا اظہار کرنا چاہیے جن کا اس کے دل پر اثر ہوتا ہے۔ بقول مرزا کے: —

تب ناز گراں مانگی اشک بجا ہے

جب لخت جگر دیدہ خونبار میں آوے

یعنی اس اظہار میں اس کو انتہائی خلوص و صداقت سے کام لینا چاہئے اور جو کچھ اس کے دل میں ہے وہی زبان پر ہونا چاہئے۔ ایسا نہ ہو کہ آج کچھ، کہا اور کل اس کا بالکل مخالف - واضح رہے کہ صاحب فن کی طبیعت میں نشو و نما ہوتی ہے مگر تضاد و تعالف نہیں ہو سکتا۔ یہ ممکن ہے کہ جو چیز آج چھوٹی ہے کل بڑھکر بہت بڑی ہو جائے مگر یہ نہیں ہو سکتا کہ وہ سرے سے غائب ہو جائے اور دوسری بالکل مخالف چیز اس کی جگہ لے لے۔ اگر صاحب فن خود اپنی ذات سے اخلاص نہیں برتتا، دیکار ہے اور دل میں کچھ، اور دکھتا ہے اور زبان سے کچھ،

اور کہتا ہے تو نہ صرف اس کی اخلاقی زندگی خراب ہوگی بلکہ اس کی صحت بھی بالکل بد صورت اور خستہ حال ہوگی۔ جو صاحب فن اس قسم کے زہریلے اثر میں مبتلا ہے وہ نہ صرف بحیثیت انسان کے بلکہ بحیثیت صاحب فن کے بھی متعفن ایک دھوکا ہے، ایک فریب ہے اور سراب سے زیادہ حقیقت نہیں رکھتا اس دیاکاری کی بہن مثال اس وقت نمایاں ہوتی ہے جب صاحب فن کسی غیر جمالیاتی خیال سے متاثر ہو کر خود فریبی میں مبتلا ہو جاتا ہے اور فن کو ایک آلہ کار بلاتا ہے مثلاً نام و نمود کی خواہش، شہرت کی آرزو، درپہ پیداکرنے کے شوق کو فن کی مدد پہنچاتا ہے یعنی فن کو کسی غیر جمالیاتی مقصد کے حصول کے لیے استعمال کرتا ہے۔ اس صورت میں اس کا فن نہ صرف ناقص، خام اور بے روح ہو جاتا ہے بلکہ اس کے احساس جمال میں بھی فرق پڑ جاتا ہے ظاہر ہے کہ فن کے مذہب میں اس سے بڑا اور کوئی گناہ نہیں۔ لیکن یہ بھی اکثر دیکھا گیا کہ اخلاص کے باوجود صحت اچھی نہیں ہوتی۔ اس کی وجہ یہی ہو سکتی ہے کہ صاحب فن اصطلاحات کی مشق میں یا تو کچھا ہے، کافی متعنت نہیں کرتا، تھفل میں جوش پیہم نہیں دکھاتا یا پھر اتنا بلند ہے کہ اصطلاحات اس کے تھفل کا پورے طور پر بار نہیں اٹھا سکتے۔

اچھا اب اس بحث کا دوسرا بڑا حصہ لیجئے یعنی اظہار سے قبل صاحب فن کے دماغ میں جو قدور ہیں اور جو متعطل ہونے والی ہیں ان کا اس کی صحت پر کیا اثر پڑتا ہے اس سوال کو بھی اتر دو تکرور میں توڑ دیں تو جواب آسان ہوگا پہلے تو یہ دیکھنا پڑیگا کہ جو قدور طبیعت پر اچھا یا ناگوار اثر ڈالتی ہیں ان کا صحت پر کیا اثر پڑتا ہے۔ پھر یہ دیکھنا پڑیگا

کہ اخلاق کے لحاظ سے قدور کے روشن و تاریک پہلوؤں کا صلعت پر کیا اثر پڑتا ہے - یہ دونوں تکرے گو الگ کر دئے گئے ہیں مگر درحقیقت الگ نہیں کیونکہ جو چیز اخلاق سے گڑی ہوئی ہے وہ ناگوار اثر پیدا کرسکتی ہے اور جو چیز ناگوار ہے وہ متخرب اخلاق کہی جاسکتی ہے - اسی طرح جو چیز اچھا اثر ڈالتی ہے اس کا شمار پسندیدہ اخلاق میں ہوسکتا ہے اور جو چیز اخلاق کے لحاظ سے بہتر ہے وہ اچھا اثر ڈال سکتی ہے - لیکن مناسب یہی ہے کہ ان دونوں پہلوؤں کو الگ ہی رکھا جائے تاکہ نفس مسئلہ اچھی طرح ذہن نشین ہوجائے - یہاں ایک ضروری ضمنی سوال یہ ہوتا ہے کہ کیا آرت کے لئے اخلاقاً اچھا یا خراب ' پسندیدہ ' اور ناگوار الفاظ استعمال کئے جا سکتے ہیں کیونکہ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ جب کسی چیز کا آرت مومن اظہار ہوتا ہے تو ان الفاظ کا استعمال اس جگہ فریب اور بے متعل نہیں ہوتا اس واسطے کہ کسی ناگوار یا بد اخلاق چیز کا جب آرت میں اظہار ہوتا ہے تو اظہار اس کو دل خروش کن بنا دیتا ہے اور اور ان سے وہ تلغض اور تخریبی کیفیت نظر انداز ہوجاتی ہے - اس میں شک نہیں کہ صاحب فن کو کسی چیز کے اظہار سے خواہ وہ کچھ ہی ہو مسرت ضرور ہوتی ہے مگر کیا اس اظہار میں چیزوں کی قلب ماحیت ہو جاتی ہے ؟ کیا کسی شے کے ناگوار یا پسندیدہ عمدہ یا متخرب پہلو غائب ہوجاتے ہیں ؟ مہرے رائے میں تو کہی یہ پہلو غائب نہیں ہوتے - بلکہ دوسرے پہلوؤں کے ساتھ مقابلہ و موازنہ کی کیفیت پیدا کرتے ہیں - اچھا پہلے اخلاقی پہلو کو لہجئے - کسی صلعت کی تلقید ہمیشہ اخلاق کی کسوٹی پر ہوتی ہے - جس طرح ہم یہ دیکھتے ہیں کہ فرد کا سوسائٹی سے کیا تعلق ہے اسی طرح آرت میں ہم دیکھتے ہیں کہ ایک جزو کا دوسرے جزو سے اور پھر کل سے کیا تعلق ہے - پھر یہ بھی دیکھتے ہیں کہ جو

فرض کسی جزو کے ذمہ ڈالا گیا ہے آیا وہ اسکو اچھی طرح ادا کرتا ہے - تلقید کا یہ پیمانہ آخر اخلاقی ہی تو ہے لیکن ہماری روزمرہ زندگی کے لئے جو اخلاقی پیمانہ ہوتا ہے اس میں اور آرت کے جانچنے کے لئے جو اخلاقی پیمانہ ہوتا ہے اس میں ذرا فرق ہوتا ہے - اخلاق کا کام ہماری روزمرہ زندگی کو درست کرنا اور سنبھالنا ہے اور ایسے اصول وضع کرنا ہے جس سے افراد اور جماعت میں تصادم نہ ہو - ظاہر ہے کہ اس مقصد کو حاصل کرنے کے لئے عملی پہلو کا بہت کچھ جائزہ لینا پڑتا ہے لوگوں کی کمزوریوں پر نظر ہوتی ہے اور سوسائٹی کو اخلاقی حیثیت سے بلند کرنے کا خیال ہوتا ہے لیکن فن کی دنیا خود ایک مسئلہ حیثیت رکھتی ہے اور اس لحاظ سے فن پر ہم اخلاقی نقطہ نظر سے جو تمیز کرتے ہیں اس میں صاف جمالیاتی پہلو نمایاں ہوتا ہے - آپ مہر انیس کے مرثیے دیکھتے ہیں تو آپ کو مختلف اشخاص کے مختلف کردار نظر آتے ہیں - کوئی شخص جان نثاری میں فرد ہے ، کوئی بہادری میں یکتا ہے ، کوئی محبت و مہمکاری میں بے مثل ہے کوئی حقگوئی میں بے نظور ہے - سیرت کے ان پہلوؤں پر جب آپ غور کرتے ہیں اور ان کو بے مثل اور یکتا کہتے ہیں تو آپ انہوں آخر اخلاق ہی کی نگاہ سے تو دیکھتے ہیں - اسی طرح آپ اگر ایک ڈرامہ دیکھ رہے ہوں جس میں کسی شخص کے ساتھ ظلم یا زیادتی کی گئی ہو تو آپ کا دل کوفتا ہے ، آپکو تکلیف ہوتی ہے ، آپ غیظ میں آجاتے ہوں اور آپکے جذبات ہڑک اُٹھتے ہیں - کیوں ؟ اس لئے کہ ظلم عمدہ اخلاق کے خلاف ہے - لیکن اسے باوجود وہاں ایک جذبہ جمالیاتی ہوتا ہے یعنی آپ اس ظلم کی تلافی چاہتے تو ہیں مگر یہ خواہش ہوتی ہے کہ ڈرامہ کے اندر ہی ظالم کو سزا مل جائے - یہ تو نہیں ہوتا کہ ظلم تو ہو ڈرامہ کے اندر اور آپ اسکی عملی تلافی کرنے لگیں کہونکہ وہاں مقصد تو صرف روحانی اور اخلاقی احساس ہے اخلاقی عمل نہیں - وہاں اخلاقی نقطہ نگاہ

سے مراد صرف قدروں کی جانچ اور سہرت کی تشریح ہے - مگر یہ جانچ اخلاقی زندگی کے نصب العین کو سامنے رکھ کر کی جاتی ہے یعنی آپ عمدہ سے عمدہ اخلاق کی روشنی میں سہرت کی تلقید کرتے ہیں - اس لیے ذرا مہم میں جب آپ کسی کی سہرت کا مطالعہ کرتے ہیں تو یہ دیکھتے ہیں کہ اس میں انسانیت و شرافت کا جوہر کہاں تک ہے - آیا وہ اپنی ذمہ داریوں سے گریز کرتا ہے یا مردانہ وار انکا مقابلہ کرتا ہے - پھر اگر ظلم کو شکست ہوتی ہے اور بدی کا بھڑا غرق ہوتا ہے تو آپ خروش ہوتے ہیں کہ یہ چیزیں اپنے گہر کردار کو پہنچ لیں - اس لحاظ سے آرت میں اخلاقی زاویہ نگاہ قائم ہوتا ہے مگر اخلاقی عمل نہیں ہوتا -

آرت میں یہ اخلاقی زاویہ نگاہ جیسا ہم بتا چکے ہیں عمدہ اخلاق سے مترتب ہوتا ہے یعنی ہماری اخلاقی زندگی کے بلند ترین نصب العین کا عکس آرت پر پڑتا ہے - لیکن اخلاقی زندگی کے عملی پہلوؤں کی تکمیل اسی وقت ہوتی ہے جب انسان ان پہلوؤں کے ملشا کے متعلق غور کرے اور نفس پر ان کے اثر کو سمجھنے کی کوشش کرے کیونکہ صحیح اخلاقی زندگی وہی ہوتی ہے جس میں نظریہ اور عمل میں ہم آہنگی ہوتی ہے - اگر عمل کے نظری پہلوؤں سے نگاہ آشنا نہیں تو عمل بے روح ہوگا - اس لیے جب ہم کسی چیز کے نظری پہلو پر زور دیتے ہیں یعنی اس کو صرف تخیل اور تصور کی نظر سے دیکھتے ہیں تو وہ چیز فن میں داخل ہو جاتی ہے اور جب سوسائٹی کی بہتری کے لحاظ سے اس کے عملی پہلو پر نگاہ ہوتی ہے تو اس کا شمار اخلاق میں ہوتا ہے - اس طرح فن کی حیثیت سے جب کوئی چیز پیس کی جاتی ہے تو اس کا مقصد عمل کرنا یا عمل کی تلقین کرنا نہیں ہوتا بلکہ تصور و تخیل کے لیے صرف اخلاقی نقطہ نگاہ پیش کرنا ہوتا ہے -

جس طرح آرت پر عمدہ اخلاقی قدور کا اثر پڑتا ہے اسی طرح نا پسندیدہ اور مضرب اخلاق قدور کا بھی اثر پڑتا ہے - آرت میں ان نا پسندیدہ اور مضرب اخلاق قدور کی جھٹبھ ہماری روز مرہ زندگی سے مختلف ہوتی ہے مثلاً اگر ہم کسی کو کوئی اخلاقی جرم کرتے دیکھتے ہیں تو اس کو روکنے کی کوشش کرتے ہیں اور اس کوشش کے لئے عملی قدم بوجاتے ہیں مگر آرت کی دنیا میں ہم کو اس جرم کے صرف خراب ہونے کا احساس ہوتا ہے۔ ہماری طبیعت میں اس سے انقباض و تکرر کی کیفیت پیدا ہوتی ہے اور ہم صرف یہ چاہتے ہیں کہ ایسا نہ ہوتا تو اچھا ہوتا اور اگر ہوگیا تو آرت ہی میں اس جرم کی سزا بھی دیجائے - بہر حال ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ اگر صدمت میں ان نا پسندیدہ اور مضرب اخلاق قدور کا ظہور ہوتا ہے تو کھونکر ہوتا ہے؟ اگر آپ کسی ایسی قدر کا جس سے طبیعت میں انقباض پیدا ہو آرت میں محض اس قدر کی غرض سے اظہار کریں تو یہ قدر بے کیف ہوگی - کسی تکلیف یا غم کا حال صرف غم کے احاطہ سے کون سلمے گا اگر آرام و مسرت کا خیال ساتھ ساتھ نہ ہو - نا پسندیدہ قدور تو ہم صرف اس لئے پیش کرتے ہیں تاکہ پسندیدہ قدور کی اہمیت واضح ہو جائے - اگر آرت میں بد اخلاقی کا ذکر محض بد اخلاقی کی غرض سے کیا جائے تو وہ کوئی بڑا آرت نہ ہوگا کیونکہ خالص مغنی قدوروں کا ذکر جب تک ان کا سلسلہ اثبات والی قدوروں کے ساتھ نہ ہو بے پشت اور بے نتیجہ ہوگا - بد اخلاقی کی اہمیت اگر ہے تو پس اتنی ہے کہ وہ نیکی کے دغ کو اور واضح کر دے - ظلم، جبر، دغا بازی، ہوس دانی وغیرہ کا ذکر اگر آرت میں آتا ہے تو لا محالہ کسی بلند اخلاقی صفت کو واضح کرنے کے لئے آتا ہے ورنہ بذاتہ یہ چیزیں خوشگما نہیں معلوم ہوتیں انسانی صفات کی ترقی کے لئے جس طرح نیکی کے ساتھ ہمدی کا ہونا

لزمی ہے اسی طرح فن کی دنیا میں نا پسندیدہ اور متعرب اخلاق قدروں کا اظہار ضروری ہے - پھول کے ساتھ کاٹا نہ ہو تو پھول مکمل پھول نہ ہوگا اور کانٹے کی حیثیت یہاں متعص کاٹے کی نہیں ہے بلکہ پھول کی دیدہ زیبی اور خوبصورتی کو بلند کرتی ہے - مرزا نے کیا خوب کہا ہے :-

لطفات بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی

چمن رنگار ہے آئینہ بان بہاری کا

گرتے نے اپنے مشہور ڈرامہ فاورست میں شہزادان کی بھی یہی حیثیت دکھی ہے یعنی شیطان انسان کی اخلاقی ترقی کے لئے ایک ناگزیر شے ہے اور بغیر اس شے پر کامرانی حاصل کئے ہوئے انسان اخلاقی کمال نہیں حاصل کرسکتا - میر انیس نے اپنے مرقی مژدہ یزدی افواج کا حال ان کی شقاوت ، انکی بے رحمی ، انکی جاد پسندی و دنیا داری کا ذکر ہرے جوش سے کیا ہے مگر اس جوش بیان سے مقصد متعص ان ناپسندیدہ چیزوں کا اظہار نہیں ہے بلکہ ان میں رنگ اس لئے بڑا کیا ہے تا کہ جو چیز متقابل میں پھس کی گئی ہے وہ اچھی طرح صاف اور روشن ہو جائے - مثلاً یزدی فوج کے ایک سپاہی کا حال سنئے :-

بالا قد ، و کرخت و تلر ملد و خیرہ سر

روئیں تن و سیاه دوز آفتنی کمر

نارک پھام مرگ کے ' ترکش اجل کا گھر

تیرغیں هزار توت گئییں جس پہ وٹا سپر

دل میں بدی ، طبیعت بد میں بگڑا تھا

گھوڑے پہ تھا شقی کہ ہوا پر پہاڑ تھا

ساتھ اس کے اور اسی قد و قامت کا ایک یل

آنکھیں کبود ، رنگ سیہ ابروؤں پہ بل

بد کار و بد شعار و ستکار و پر نفل
 جنگ آزما، بھگانے ہوئے لشکروں کے دل
 بھالے لگے کسے ہوئے کمربین ستیز پر
 نازاں وہ حرب گرز پہ، بہ تیغ تیز ہر
 اسی طرح ایک دوسرے موقع پر کہتے ہیں:—
 نکلا ادھر سے بھر وغا ایک دو سیاہ
 زور آور و تہمتن و مغرور و کینہ خواہ
 کاندھے پہ گرز، ہر میں زور، خشکیوں نکلا
 سر پر مثال قبضہ تیغ آہنی کلاہ
 آمد شقی کی تھی کہ رواں رود نیل تھا
 ہیبت میں تھا جو دیو تو ہیکل میں پیل تھا

پھر عابد بیمار کا حال، گرمی کی شدت پیاس کی تکلیف، بیکسی
 و بے سر و سامانی کی داستان غرض کتنے ہی نا پسندید مضامین عیوں
 جو کئی رنگ سے باندھے گئے ہیں۔ یہ صرف اس لئے ہے کہ قافلۂ اہل بہت
 کی جوان مری، قوت برداشت، خدا کی راہ میں سرکشانے کی تمنا یعنی
 ان کی سیرت کے مختلف پہلو روشن اور واضح ہو جائیں۔ اس سے معلوم
 ہوتا ہے کہ فن میں کسی نا پسندیدہ چیز کا ذکر محض اس چیز کی ذات
 سے وابستہ نہیں ہوتا بلکہ اس کا اثر دوسری اچھی قدروں پر پڑتا ہے۔ اور اگر
 دوسری اچھی قدروں پر اس کا اثر نہ پڑے تو وہ نا پسندیدہ قدر بالکل بے کیف اور
 بھکار ہو جائیگی۔ اس لئے فن میں نا پسندیدہ اور مضرب اخلاق
 چیزوں کا ذکر آنا ممکن ہے مگر انکی ایک حیثیت ہوتی ہے جو
 مضرب اخلاق نہیں ہوتی لیکن اگر یہی چیز اخلاق کے دامن
 پر دھبہ لگانے کی شہ دے اور بھماتہ خواہشوں کو بے مہار کردے

تو وہ فن فن نہ ہوگا - اس لحاظ سے فن اور اخلاق میں ایک گہرا رشتہ ہے جس کو اگر علیحدہ کر دیا گیا تو روح کا شہرازہ پریشان اور زندگی بے کیف ہو جائیگی -

نوٹ۔ اس مضمون کی تیاری میں منجملہ دیگر کتب کے حسب ذیل کتابوں سے۔

یہی مدد لی گئی ہے :-

1. Mind and Reality—LORD HALDANE.
2. Mind and its Working—C. E. M. JOAD.
3. A. B. C. of Psychology—C. K. OGDEN.
4. The Essee of Aesthetic—B. CROCE.
5. Encyclopaedia Britannica (Article on Aesthetics)—B. CROCE.
6. Towards a Theory of Art—L. ARNHEIM.
7. A Study in Aesthetics—L. A. RUPP.
8. Three Lectures on Aesthetic—B. BOSANQUET.
9. Oxford Lectures on Poetry—A. C. BRADLEY.
10. An Idealist View of Life—S. RADHAKRISHNAN.

چند دکھنی پہیلیاں

پہلی فصل

قرآن

(۱) سفید دکھابی کالے چلے ، جن کے نصب اُنوں چلے .

[خُران - قرآن]

سفید دکھابی (دکھابی) کاغذ ہے . اور کالے چلے الفاظ ہیں جو سیاہ روشنائی سے لکھے ہوئے ہوں . ان چلوں کو چلنے والا بڑا صاحب نصب اور خوش قسمت ہے . اگر لفظ ”نصب“ نہ ہوتا تو یہ پہیلی ہر قسم کی لکھی ہوئی چیز کے معنی میں آ سکتی تھی . حق تو یہ ہے کہ ہر قسم کی لکھائی کو پڑھنے اور سمجھنے والا خوش نصب ہے .

(۲) اُجلی زمیں کالے دانے ، ہات سے بھرتے منہ سے اُٹھاتے .

[قرآن]

سفید (اُجلی) زمیں میں کالے دانے وہی سفید کاغذ پر سیاہ رنگ کی تحریر ہے . یہ دانے ہاتھ سے پھٹے جاتے ہیں (پھرتے) اور منہ سے اُٹھاتے جاتے ہیں . اس پہیلی سے بھی عام تحریر اور پڑا سکے کی قابلیت کا مفہوم نکلتا ہے .

(۳) بیک جناور ”ہر“ چار پاؤں تھس پَر .

[قرآن اور رحل]

قرآن اور رحل دونوں کو مجموعی طور پر ایک جناور (بیک جناور) سے تشبیہ دی گئی ہے . چار پاؤں (پاؤں) رحل کے چار پائے ہیں ؛ اور تھس پَر سے قرآن کے تھس پارے مراد ہیں .

اسی مضمون اور اسی اسلوب کی ایک پہولی ہمارے ہاں یہی ہے :

”ایک گھوڑا تیس سوار دیکھنے والا برخوردار۔“

(۴) یہک تر ‘ تیس پر۔ جانے سو لوگ جانے نہیں ‘ جانے سو گدے

سے بہتر ۔

[قرآن]

قرآن کو نہ سے غالباً اس لفظ تشبیہ دی گئی ہے کہ لفظ قرآن مذکر اسم ہے ۔ جاننے والے بھی اس کی حقیقت اور عظمت سے پروری طرح واقف نہیں (نہیں) ہیں : البتہ جو لوگ اسے کچھ بھی جانتے ہیں وہ گدے (گدے) یعنی جانوروں سے ضرور بہتر ہیں ۔ دوسرے فقرے کے پہلے حصہ میں اثبات اور نای کو جمع کر کے پہولی کی شان پیدا کر دی گئی ہے ۔

دوسری فصل

جان ‘ جینا اور مونا ‘ عقل

(۵) ’سُلمے کا پلنچرا‘ سُلمے کی کیلیاں ۔ چمکتیں پلہاں ‘ نکلتے تونا ۔

[جان ‘ روح]

فائدہ : چمکتیں = چمکتے ہیں ۔ جانتی ہیں ۔ نکلتے = نکلتا ہے ۔

سنہری (سُلمے کا) پلنچرا انسان کا جسم ہے ‘ اور سنہری کیلیاں

(کیلیاں) روح ہے ‘ جسے آگے چل کر تونے سے تشبیہ دی گئی ہے ۔

(۶) جب ہمیں کُل تھ مہاں ‘ لگتے ہزاراں کے کُلے ۔ جب ہمیں

خار ہوے ‘ سوب سے نیکالیں بھلے ۔

[روح]

فائدہ : ہمیں = ہم ۔ ہزاراں = ہزاروں ۔ سوب = سب ۔ نیکالیں =

الگ تھلگ ‘ جدا ‘ دور ۔

(۷) گھر ہے دروازہ نہیں ، پڑوس ہے بات نہیں .

[خبر - قبر]

(۸) آھا ، پھا کہا کام کہا ! جنگل میں ڈیرا کہا . کچ آس نہیں کچ

پاس نہیں ، کچی کلی میں پاس نہیں . ایسا چنار گھاٹ کا ، لے کو گھا
مہرے ہات کا . چلتا لٹا بات کا ، جگتہوں ساری رات کا !

[موت ، قبر]

فائدہ : آھا ناسف کا کلمہ ہے ، آہ آہ - کچ = کچھ . لے کو گھا = لے کر
چلا گیا ، چھین لے گیا . جگتہوں = جگتی ہوں ، جائتی ہوں . چلتا دکھائی
مکھارے میں مذکر ہے .

مضمون صاف ہے . ایک عورت کے منہ سے اس کے شوہر کے مرنے اور
آبادی سے دور دفن ہونے اور اس سبب سے اس بدنصیب کی شب بیداری
اور بہتراری کا ذکر ہے .

(۹) آسمان اُٹا پھل زمین اُٹے توکرے میں دکھ لے کو نام نہیں سو
گاؤں کو لے کو گلی تو موں نہیں سو آدمی کہا لیا .

[عقل]

پہلی کہنے والی کہتی ہے کہ آسمان کے برابر (اُٹا) ایک پھل تھا -
میں اُسے زمین کے برابر (اُٹے) توکرے میں رکھ کے ایک ایسے گاؤں کو لے گئی
جس کا کچھ نام نہیں تھا - وہاں اس پھل کو ایک ایسا آدمی کہا گیا
جس کے منہ (موں) نہیں تھا - ظاہر ہے کہ ایسی چھڑ جو زمین آسمان
سب پر حاوی ہو ، عقل کے سوا اور کیا ہو سکتی ہے -

تیسری فصل

انسان ، اس کے اعضاء اور متعلقات

(۱۰) ایک خالی ، دوسرے میں کیوں بھرا دو آب ہے
جہاز کے اوپر جو ہمدوم دو ہوا تالاب ہے
[آدمی کا آنگ - آدمی کا جسم

پہلے مصرعے میں جسم کے دو حصے تصور کئے گئے ہیں : ایک (ایک) ،
یعنی نیچے کے دھڑ کو خالی اور دوسرے ، یعنی اوپر کے دھڑ کو (غالباً پھٹ
اور اس کے اندر کی کیفیت کے لحاظ سے) پانی سے بھرا ہوا کہا گیا ہے ۔
کیوں (کیسا کچھ ، کس قدر) تعریف اور استعجاب کا کلمہ ہے ۔ دوسرے
مصرعے میں جسم کو درخت (جہاز) سے ، اور سر کو برے سے تالاب سے تشبیہ
دی ہے ۔

(۱۱) ہے نہاں اللہ محکمہ یک سو ہور تین میں !

کہول کر بولوں تو میں رخنا پڑیں گا دین میں !

[آدمی کا جسم

پہلے مصرعے میں اللہ اور محکمہ کا ایک سو تین میں جمع ہونا
بتایا ہے ، جس سے مراد یہ ہے کہ اللہ اور محکمہ کے ، یہ حساب جمل ، ۱۰۳
عدد ہوتے ہیں ۔ یہ حساب یوں ہے : اللہ = ۱۱ ، محکمہ = ۹۲ ؛ کل =
۱۰۳ اسی طرح لفظ جسم کے بھی یہی ۱۰۳ عدد ہیں (ج + س + م =
۳ + ۹۰ + ۲۰ = ۱۰۳) ۔ دوسرے مصرعے میں یہ خدشہ ظاہر کیا گیا ہے کہ
اگر ۱۰۳ کو کہول کر بھان کر دیا جائے ، یعنی ”جسم“ کہہ دیا جائے تو

دین (اسلام) میں رخلہ پڑے گا (پڑیں گا) کیوں کہ ایسا کرنے سے اللہ کے لئے جو جسمانیّت سے میرا اور ملزّہ ہے، جسم ثابت ہو جائے گا !

(۱۲) 'یوگ کلول کا پھول : کبی آدا : کبی سارا : کہیں ہے ، کہیں نہیں .

[ماں باپ

ایک کلول کے پھول سے ماں باپ کی معجّوئی حیثیت کا بیان ملاحظہ ہے . کبی (کبی) یہ پھول آدھا ، آدا (آدا) ہوتا ہے اور کبی سارا ، یعنی کسی کے ماں باپ میں سے صرف ایک ہی فرد ، آدھا ، زندہ ہوتا ہے اور کسی کے دونوں ہوتے ہیں . اسی طرح ، کہیں تو دونوں باپ ہوتے ہیں ، اور کہیں ایسا بھی ہوتا ہے کہ ایک ہی نہیں (نیں) ہوتا ، یعنی کوئی بن ماں باپ کا (یتیم) ہی ہوتا ہے .

اس پہیلی کی ایک اور صورت (۱۳) ہے - اہل بہار کے ہاں بھی ماں باپ کی ایک پہیلی وہیں قریب قریب یہی الفاظ ہیں - ان کی پہیلی یوں ہے :-

'' گلاب دے گلاب ، گلاب کا پھول . کسی کو سموچا ، کسی کو آدھا ، کسی کو نکڑا ، کسی کو کچھ ، بھی نہیں . ''

(۱۳) پھول میں پھول مہا پھول : کسی کو ہے ، کسی کو نہیں ، کسی کو پیک ، کسی کو دو .

[ماں باپ

(۱۴) بھائی دے : بھائی دے ! تو میرا مرد ، میں تیری چور ، شکار کو جائیں گے ، چل دے !

[چار آدمیاں - چار آدمی

اس میں صرف یہ بھود ہے کہ چار آدمی صاف صاف بتا دیئے گئے
 ہیں: 'تُو'، 'میرا خاوند (مرد)'، 'میں اور تیری بی بی (جوڑو)۔ ان الفاظ
 کے جلدی جلدی ادا ہونے سے ایک لطیف سا بھید بن جاتا ہے۔ "دلے"
 مخاطب کا ایک فرضی نام ہے۔

(۱۵) دریا کئے کبڑی تھی محبوب نو برس کی

تسلیم کر کو پوچھا "اے دل رہا تو کس کی؟"

[ہلکی کی پتلی۔ آنکھ کی پتلی

پتلی کو "نو برس کی محبوبہ" اس دو سے کہا گیا کہ وہ چھوٹی
 سی ہوتی ہے۔

(۱۶) ایک کوڑی، پچاس جوڑی۔

[دانت، دانت

پچاس جوڑی سے مراد ایک سو نہیں بلکہ محض پچاس عدد ہے۔
 پچاس میں ایک کوڑی (۲۰) کو جمع نہیں کیا جائے گا بلکہ ۵۰ میں سے
 ۲۰ کو ملھا کر ۳۰ اس طرح ۳۰ کا عدد حاصل ہوتا ہے، جو دانتوں
 کی مشہور عام تعداد یعنی ۳۲ کے لگ بھگ ہے۔ یہ عجب بات ہے کہ
 دانتوں کا اور کچھ پتہ نشان نہیں دیا گیا۔

(۱۷) اُپر دھابا، نیچے دھابا؛ بیچ میں بھیگلی خابا۔

[جھب، زبان

زبان 'و' گھلی اس لئے کہا گیا کہ وہ بولنے میں کام آتی ہے اور اکثر
 ادھر کی ادھر لکائی بچھائی کرتی دھکتی ہے؛ اور وہ قصبہ (خابا) اس لئے ہے
 کہ وہ اچھے میٹھے میٹھے بول سے 'اس قماش کی عزتوں کی طرح' اوروں کا
 دل موہ لیتی، انہیں اپنے بس میں کر لیتی ہے - تشبیہ کو پورا کرنے کے لئے

زبان کو (ملنے کے مکان کی) درمیانہ منزل میں (جہاں ایک دھابا اور ہر ہے اور ایک دھابا نیچے) بٹھا دیا گیا ہے۔

(۱۸) اُٹا سری کا آنکھن ' اُس میں لگے ہیں چار بینکھن ۔

[ہتھیلی بی انگلیاں ۔ ہتھیلی اور انگلیاں

ہتھیلی کو ایک چھوٹے سے ، انا سری کا ، صحن سے اور انگلیوں کو بینکھنوں سے تشبیہ دی گئی ہے ۔ اس پہیلی میں یہ سقم ہے کہ انگلیوں کی تعداد بجائے پانچ کے چار بتائی گئی ہے ۔ بینکھن اہل مدواس کو نہایت درجہ مرفوب ہے ۔ یہ ترکیبی بارہ مہلے تیس دن برابر دستیاب ہوتی ہے ' اور شاید ہی کوئی دن کسی گھر میں خالی جاتا ہوگا جب بینکھن نہ پکے ہوں ۔

(۱۹) دھوٹے دھائے ' پھردے میں بھائے ۔

[پاؤں ہی جوتا ۔ ہاؤں اور جوتا

پاؤں دھوٹے دھائے جاتے ہیں ' اور ایک نرم سی چمڑ (پھودا) میں ڈال دئیے (بھائے) جاتے ہیں ۔

(۲۰) بڑی مسجد کے دو منارے ۔ خازی ساب کو پتک کو مارے ۔

[ناک کا ریلٹ ۔ ریلٹم

ناک کو بلندی کے لحاظ سے بڑی مسجد سے ' اور دونوں نٹھوں کو دو مہلداروں (منارے) سے تشبیہ دی گئی ہے ۔ اس مسجد میں سے قاضی صاحب (خازی ساب) نکلتے ہیں ' جن کو زمین پر پتک دیا جاتا ہے ۔

(۲۵) اُلٹے باون سدے باون ' باون باون باون گھر . مہرا مسلہ
نہیں بوجے تو ہشر میں ہوں گی دارن گھر .

[کوہلیاں . کھیریل کے کھیرے

فائدہ : باون ' ۵۲ . باون گھر مہمل ہے اور دارن گھر (دامن گھر)
سے تُوک ملانے کے لئے رکھا گیا ہے .

اُلٹے (اُلٹے) اور سیدھے (سدے) ہر طرح باون ہی باون
(یعنی بے شمار) ہوتے ہیں . کھلے والی دھکی دیتی ہے کہ اگر
مہری پہیلی (مسلہ) نہ بوجھو گئے تو میں ہشر (ہشر) کے دن دامن گھر
ہوں گی .

(۲۶) دن کو سات سو سُولیاں ' رات کو یوک سُولی .

[باوڑی . باوڑی ' کوں

فائدہ : سُولی ' سُولی . مدراسی دکھلی میں پچیس ' ستر اور
سات سو کے عدد عموماً ان گنت ' بے شمار کے مفہوم میں استعمال ہوتے
ہیں .

دن کے وقت کی ان گنت سہیلیں سے پانی بہرنے والے (والیاں) مراد
ہیں . رات کو صرف ایک سہیلی رہ جاتی ہے ' یعنی خود کوں اکیلا
ہوتا ہے .

اس پہیلی کی ایک اور صورت ہے ' جس میں آخری لفظ " سُولی "
کی جگہ " اکیلی " آتا ہے ' جس سے کوئیں کا اکیلا ہونا خود بخود واضح
ہو جاتا ہے .

(۲۷) مہرا لہما تھرے بل مہوں ، تھری دھاگ مہجہ دل مہوں .

[پاؤزی بی دسی . گواں اور دسی

لہما اور بل سے بالترتیب دسی اور کوئیں سے کلیتہ ہے .

اسی مضمون کی ایک پہیلی ہمارے ہاں کہی جاتی ہے ، جس میں ” تھری دھاگ “ کی جگہ ” تھرا دھوگا “ کہا جاتا ہے بہت ممکن ہے کہ یہ دہلی مسئلہ حقیقت میں شمالی ہی ہو . ” تھری دھاگ “ میں بھی دہلی کی کوئی خصوصی شان نہیں ہے . ” تھرا دھوگا “ بلاشبہ ” تھری دھاگ “ سے بہتر ہے . کوہں کہ اس سے سجع اپنے کمال کو پہنچ جاتا ہے .

(۲۸) تین پاواں کا گھوڑا . کھاتا سو گنا ، کھاتا سو سنا .

[چلا . چولہا

نائدہ : سنا ، سونا ، زر . پاواں ، پاؤں .

چراغے کو ایک عجیب قسم کا گھوڑا فرض کیا ہے جس کے صرف تین پاؤں ہیں . یہ تین پاؤں تین دیگ دان ہیں . اس کے بعد ایندھن کی لکڑیوں کو گلے سے اور آگ کے انگاروں کو سونے سے تشبیہ دی ہے .

ہمارے ہاں کی بھی ایک پہیلی میں چولہے کو گھوڑے سے تشبیہ دی گئی ہے . وہ پہیلی یہی ہے کہ : ” مٹی کا گھوڑا لوہے کا لکام ، اس پہ چڑھ بیٹھا ایک پتھان “ . اس میں لوہے کے لکام سے لوہے کا توا ، اور پتھان سے روٹی مراد ہے .

(۲۹) تین پاواں کی بلی . گدے کھاتی ، گلہاں سگتی .

فائدہ : چلا میں چ مقصوم اور ل مشدد ہے .

[چلا . چولہا]

یہ پہیلی بالکل اس سے قبل کی پہیلی کے انداز پر ہے . فرق صرف یہ ہے کہ یہاں چولہے کو بلی سے تشبیہ دی ہے . مگر اس بلی میں بھی ایک فراہمت یہ ہے کہ وہ گلے کھاتی ہے — اور بھوکٹ (گُلی) پھینکتی جاتی ہے !

(۳۰) جنگل میں بیک جھاڑ تھا . جھاڑ کے پتے جھونپڑی تھی .

جھونپڑی میں بیک لال تھا ، لال سے سب کو کام تھا .

[انگار . انگارے]

یہاں چولہے کو جنگل کہا ہے ، ایلدھن کی لکڑیوں کو مجموعی حیثیت سے ایک درخت (جھاڑ) تصور کیا ہے ، اور ان کے پتے (پتے) چولہے کے اندرونی حصے کو ایک جھونپڑی قرار دیا ہے . اس جھونپڑی کے اندر وہ انگارے ہیں ، جن کو گراں قیمت لال سے تشبیہ دے کر سب (سوب) کو ان کا غرض مند اور خواہش مند بتایا ہے .

(۳۱) پہاڑ پو جامن .

[چلے پو کولسا . چولہے پر کوٹلا]

اس میں چولہے کو پہاڑ اور کوٹلے کو جامن تصور کیا ہے .

(۳۲) اُجلی مرقی ، دیوال کودی .

[راکھ]

راکھ کو سفید رنگ کی مرقی سے تشبیہ دی ہے .

(۳۳) دَسْتَر پو کی بھٹی .

[دکھابی . دکابی]

فائدہ : دَسْتَر ' دَسْتَر خوان . دَسْتَر پو کی بھٹی ' یعنی وہ بھٹی (لڑکی) جو دَسْتَر خوان پر بیٹھتی ہے .

(۳۴) چھوٹی چھانی بڑی چھانی ' لڑتی چھکا چھک .

ہوڑکے میاں باہر نکلے ' مارتے پھکا پھک .

[چکی]

فائدہ—پھکا پھک اور چھکا چھک میں پو اور چھ منتخب ہے . ہوڑکا (و مجہول) ' نلگے سر کا آدمی ' وہ جس کے سر پر بال نہ ہوں ' گُلجا .

چھوٹی اور بڑی چھانی سے چکی کے دو بات مراد ہیں - چھکا چھک اور پھکا پھک بالترتیب چکی کے چلنے اور اس میں سے آٹے کے نکلنے کی آواز کے لئے اسماء اصوات ہیں - ہوڑکے میاں سے آٹا مراد ہے - آٹے کو مٹھی بھر بھر کر کسی ٹوکری یا اور برتن میں ڈالتے ہیں ؛ غالباً اسی لئے اسے ایک ایسے شخص سے مشابہ کہا ہے جس کا سر ملڈا ہوا ہوڑکا ہو -

(۳۵) ہات لگائے تو در کھلتا ' ہات تلے کام کرتا -

[دَہنگا]

ظاہر ہے کہ دَہنگا (تام لوت) ہاتھ میں رہ کر کام کرتا ہے ' اور جب اُس میں پانی لہنا مقصود ہوتا ہے تو پہلے پانی کے برتن کا ڈھکنا کھولنا یا اُٹھانا پڑتا ہے -

(۳۶) اُتی سری کی بٹیاں ، بادشا کو جھکائی .

[پیک دان . اگل دان

فائدہ : اُتی سری کی ، اُتی سی ، زرا سی ، چھوٹی سی .

اگل دان میں پان کی پیک دھوہ تھوکنے کے لئے جبکنا ہی پوتا
ہے - بادشاہ کے ذکر سے اس زرا سی چیز کی عظمت کا اندازہ ہوتا ہے -

(۳۷) تلاب میں پانی ، پانی پو ساپ ، ساپ پو مور .

پانی سوک گیا ، ساپ مر گیا ، مور اُڑ گیا .

[چراغ

فائدہ : تلاب ، تلاب . ساپ ، ساپ .

تلاب سے چراغ کا جوف مراد ہے ، جس میں پانی ، یعنی تیل ،
بھرا رہتا ہے . اس میں سانپ ، یعنی بٹی ، ہے . سانپ کے سر پر مور
ہے . چراغ کی لو کو مور سے تشبیہ دی ہے . وجہ تشبیہ غالباً مور کے
پروں کی شان ، خوبصورتی اور چمک دمک ہے .

سانپ کے ساتھ ساتھ یہاں مور کا ذکر ہے . ممکن ہے کہ واضح نے
چراغ کی لو کو جو سانپ سے تشبیہ دی ہے ، اس میں اُس کے نچھل
کو اس یہودی اور عیسائی روایت [۱] سے بھی مدد ملی ہو ، جو مسلمان
عوام میں بھی مقبول اور رائج ہے ، اور جس کی رو سے سانپ نے
امان حوا کو بھکا کر جنت کے ممنوع درخت کا پھل چکھا دیا تھا ، اور
سانپ کی اس کارفرمائی میں مور اس کا شریک اور مددگار تھا . چنانچہ
اس جرم کی پاداش میں خداوند خدا نے ایک طرف تو آدم اور حوا کو

[۱] دیکھو ہند متیق ، کتاب پیدائش (باب ۳ ، ۱۳-۱۶) : ہند جدید ، مکاشفہ

(باب ۱۲ ، ۹) : ۲ کرتھیوں (باب ۱۱ ، ۳) .

جلست سے نکالا ، ادھر سانپ کو ملا۔ اور حوا کی اولاد کا دشمن بنا دیا ،
اور مرد کے پاؤں ایسے مسخ کیے کہ بقول شیخ سعدی

”طاؤس را ز نقش و نگاری کہ هست ، خالق

تخصیص کند و او خجل از پای زشت خویش “

اردو اور ہندی کی پھیلیوں میں بھی چراغ کے ظرف اور بتی کو
تالاب ، ندی ، پانی اور سانپ سے مشابہ بتایا گیا ہے ؛ مثلاً :—

(ا) ندی کے پال پال چل بکرے ، ندی سوکھی مر بکرے .

(ب) مہرزا رفیع سودا کی ایک پھیلی مستزاد در مستزاد کی

شکل میں ہے :—

قاروں کی بلدائی ہوئی اک نائلی ایسی

سر جس کا سہرا ، اک رات میں ظالم

پی جاوے جو تالاب بھی اک سارے کا سارا :

یعنی کہ جلائی ہے تو جو وہ بتی .

(ج) امہر خسرو دغلو کی ایک پھیلی (کہہ مکرہ) ہے :

ایک ناری نے اچرچ کھسا [ا] : سانپ مار ٹیل مہں دیا .

جوں جوں نار سانپ کو کھائے . تال سوکھ سانپ مر جائے .

(۳۸) بییک دھان ، گھر بھرک کو بھوسا -

[چراغ]

قائدہ : بھرک کو (بھ مفتوح ، ساکن) بھر کر ، بھرا ہوا ، پُر .

چراغ کی لو کو دھان سے اور روشنی کو بھوسے سے مشابہ تصور کیا

کیا ہے .

ہمارے ہاں بھی چراغ اور روشنی کی ایک پھیلی اسی اسلوب

پر ہے :—

مٹھی بھر آتا ' کھر بھر بانگا .

ان پھلپھلوں میں دھان اور آٹے کی تشبیہوں سے دونوں کے وطنوں کا پتہ چلتا ہے . مدراس دکن کی عام روزانہ غذا چاول ہے ' اس لیے انہیں دھان کی سوجھی ' اور صوبہ متحدہ (خصوصاً مغربی حصے) کی عام غذا گہیوں ہے ' لہذا انہوں نے روشنی کو آتا قرار دیا .

(۳۹) بیل پڑی تلاب میں ' پھول کھل نہ جائے .

عجب تماشا میں دیکھی : پھول بیل کو کھائے !

[چراغ]

اس مسئلے کی زبان صاف کہے دیتی ہے کہ یہ خالص دکھلی چھڑ نہیں ہے ' بلکہ ہندستانی سے ماخوذ ہے اور دوسرے مصرعے میں خفیف سا تصرف کر کے اسے دکھلی بنا لیا گیا ہے . چنانچہ ہمارے ہاں کی ایک پھیلی یوں ہے :—

ایک تلہا دس بھری ' اور بیل پڑی لہرائے .

کیسی عجائب بات ہے : پھول بیل کو کھائے !

اس کی ایک اور صورت یوں بھی رائج ہے کہ :—

عجب تلہا پیہم دس ' اور دین ہی دین سُہائے .

اے سکھی میں تجھ سے پوچھوں ' پھول بیل کو کھائے !

ان سب پھلپھلوں میں چراغ کی رو کو پھول سے تشبیہ دی ہے '

اور بتی کو تہل تصور کیا ہے . لو کو پھول کہتے ہیں چراغ کے پھول (گُل) کا تخیل معبود ہے .

(۳۰) سٹے کی چڑی ' دم سے پانی پیتی .

[چراغ]

فائدہ : چڑی ' (چ مضموم) ' چڑیا .

صوبہ بہار میں چراغ کی ایک پہلی یوں کہی جاتی ہے :—

ایک جلاڑ ایسا ' جو دم سے پانی پیتا .

ظاہر ہے کہ بتی کو دم سے مشابہ نہا گیا ہے ' اور چڑی کے بتی تھل میں ڈوبی دیتی ہے اور اسی نوے نوے سڑے سے تیل کھینچتی ہے اس لیے وہ گریا دم سے پانی پیتی ہے .

(۳۱) مٹی کا گھر ' انگریز کی توپی . ' اس میں بیگم کو ہیں

نور محمد سیٹ .

[بجلی کا چراغ]

فائدہ : بیگم کو (واو معجہول ' ہیں (یا معلوف) ' بیگم ہیں .

سیٹ ' سیٹم ' برا سوداگر ' دولت مند آدمی .

بجلی کے چراغ کی مجموعی ہیئت کو مٹی کا گھر کہا ہے—گو مٹی کا گھر کہنا اچھا نہیں معلوم ہوتا . زیادہ مناسب تو یہ تھا کہ شیشے یا چینی کا گھر کہا جاتا . قسمی کے اوپر جو فانوس ہوتا ہے ' اس کی نہایت عام شکل انگریزی توپی کے قے اور چھتے سے مشابہ ہوتی ہے ' اس لحاظ سے اسے " انگریز کی توپی " کہا ہے . روشنی کو کہ مکرہ کے اسلوب سے نہایت حسن و خوبی کے ساتھ " نور محمد سیٹم " کا نام دیا ہے .

(۳۲) بدی مڑ کو پڑی تو بڑی کا ٹنٹنگا گاتے .

’ گہڑیاں ‘ کلاک .

فائدہ : بدی ‘ (ب منہوم) بڑی دھڑت ‘ بڑیا ‘ ٹنٹنگا گاتے (دونوں

ت مکسور) ت مفتوح ‘ ٹنٹنگا گاتا ہے . بجتا ہے ‘ ٹک ٹک کرتا ہے .

اس مسئلے کی بوجھ کے بارے میں اہل رائے میں اختلاف ہے . بعض کا خیال ہے کہ اس سے ” کلاک “ کی قسم کی گہڑی مراد ہے . کلاک کو مڑی ہوئی بڑھیا اور اس کے ٹک ٹک کی آواز کو ٹنٹنگا کہا گیا ہے . بعض کی رائے ہے کہ اس سے قدیم طرز کا گہڑیاں مقصود ہے ‘ جس میں ایک سوراخ دار پیلندے کے نیچرے کو پانی سے بھری ہوئی مائد میں ڈال دیا جاتا تھا . وہ گھورا آہستہ آہستہ پانی سے بھرنے بھرتے عین ایک گھنٹے کے بعد دوب کر تہ میں بیٹھ جاتا تھا ‘ اور چون ہی وہ دوبتا تھا ‘ گہڑیاں بچانے والا گہڑیاں بڑ چوت دے کر گھنٹے کا اعلان کرتا تھا . اس عقیدے کے مطابق سوراخ دار کٹورے کو بڑھیا سے تشبیہ دی گئی ہے اور اس کے دوب جانے کو مڑنا کہا ہے ‘ جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ گھنٹے بجایا جاتا ہے . اس دوسری قسم کے گہڑیاں کی سندستانی پہیلیاں بھی ہیں . مقابلہ لطف سے خالی نہ ہوتا :—

راجا کے گھر آئی رانی . اونٹ گھات وہ پیوے پانی

مارے شرم کے دوبی جائے . ناحق چوٹ پڑوسی کھائے

اس کو یوں بھی کہا جاتا ہے :—

ایک راجا کے گھر میں رانی . تلے کی پیلندی پیوے پانی

لجوں ماری دوبی جائے . ناحق چوٹ پڑوسی کھائے

اسی اسلوب پر ایک اور پہیلی ہے :—

تربیا ایک پانی میں ترے . نس دن وہ پانی میں بھرے

جب وہ تریا قوطہ کھائے . اُس کا یار تب مارا جائے
 کسی قدر تبدیلیِ تکمیل کے ساتھ ایک اور پہیلی ہے کہ :—
 ایک ناری پانی پر تیرے . سرکہ اس کا لٹکا رہے
 جوں جوں خلدی قوطہ کھائے . دھوں دھوں بھڑوا مارا جائے
 ان تمام پہیلیوں میں بدی ، 'اُنی' ناری ، تریا کا تخیل
 مشترک ہے !

(۲۳) نیمبو ادراک لوتے تھے . کلافن ماری چھبی . لونگ تھی سو
 ہمڑی ماری : ہائے اِلچی ڈبی !

[گھڑیال ، کلاک]

فائدہ : نیمبو (ن مکسور) نیمبو ، لیموں . کلافن ، مونگری . چھبی ،
 ڈبکی . ہمڑی (ب مفتوح : م مشدد) ، غل : شرور ، ہم .

اس پہیلی کی کیفیت اور تشبیہوں کا اسلوب سمجھنا بہت
 مشکل معلوم ہوتا ہے . غالباً اس سے کلاک نہیں بلکہ قدیم قسم کا
 گھڑیال (جس کا اوپر کے مسئلے میں ذکر ہوا) مقصود ہے . صاحبِ فرهنگ
 آصفیہ نے گھڑیال کی ایک ہندستانی پہیلی نقل کی ہے ، جس کا تخیل
 اس مسئلے کے تخیل سے کچھ مشابہ معلوم ہوتا ہے :—

گھڑی گھڑی کچنال پکارے . ہائے دیا موہے بامن ہارے
 (۲۴) ہتھی میں نہیں مانا ، کوٹھری میں مانا .

[المار . الماری]

فائدہ : ہتھی (ہ مفتوح ، تہ مشدد) ، ہاتھی . مانا ، سمایا .
 کوٹھری ، کوٹھڑی .

الہادی ہانہی مہن نہہن سمانی ' کوتہری مہن سمانی ہے . حق
یہ ہے کہ کوئی خاص بات پیدا نہہن کی . اور کلی چیزوں کے بارے مہن
بہی یہی کہا جاسکتا ہے .

(۲۵) چلو سکی دی ' بازار کو جائیں گے : ہمارے سروا آدمی
لاٹیں گے .

فائدہ : سکی (س مقہوم) ' سکی ' سہیلی .

[آٹھلہ

یعنی : اے سکی ' چلو بازار چلیں اور اپنا سا ایک آدمی لاٹیں .
اپنا سا آدمی سے دیکھنے والے کا عکس مراد ہے . ہمارے ہاں ' من جملہ
اور پہیلیوں کے ' آٹھلے کی ایک مشہور پہیلی یوں ہے کہ : —

سامنے آوے کر دے در ' مارا جارے نہ زخمی ہو .

(۳۶) دیوال مہن کے خان .

[مہن ' کھل

یعنی : وہ خان (صاحب) جو دیوار مہن دھتے ہیں .

لفظ خان سے ممکن ہے کہ ایہام تناسب کے طور پر پتھانوں کی
درشت مزاجی اور سخت گہری کی طرف اشارہ مقصود ہو . اس کے علاوہ
لفظ " مہن " اور " خان " سے مل کر " مہنخان " کی صورت پیدا ہوتی
ہے ' جو میخ کی جمع ہے . اس لحاظ سے یہ پہیلی کہ مہری بن جاتی
ہے . اور چپس کہ شروع ہی مہن دیوار کا ذکر آگیا ہے ' اس لیے سلیے والا
آسانی سے مہن کے تصور تک پہنچ سکتا ہے .

پانچویں فصل

کھانے پہلے کی چیزیں ، سالے ، اور متعلقات

(۳۷) اُناچی کے بھائی دھنا جی کلڈن نور میں اُترے ہیں

ملنا ہے تو مل لہو ؛ نہیں تو کلجی ورم کو جائیں .

[کلجی . چاول کی پیچ]

انا جی اور دھنا جی دو آدمیوں کے فرضی نام ہیں . کلڈن نور اور

کلجی ورم صوبہ مدراس کے دو مشہور مقامات کے نام ہیں .

کلڈن نور ، ک مضموم ، د منتوح ، اور واو معروف) ، جو اصل میں

کلہا نور (ک مفتوح ، واو معروف) تھا ، اور انگریزی لہجے میں کیلا نور

(Cannanore) کہلاتا ہے ، اداطمہ مدراس میں مالا بار کے علاقے میں ایک

ساحلی مقام ہے . سنہ ۱۲۹۸ع میں مشہور پرتگیزی سواح واسکو ڈاگاما یہیں

آکر اُترا تھا . اس کے تین برس بعد سنہ ۱۵۰۱ع میں پرتگیزیوں نے ایک

تجارتی کوٹھی وہاں بنا لی تھی . اس کے بعد ولندیزی اس پر قابض

ہو گئے ، اور انہوں نے سنہ ۱۶۵۶ع میں ایک قلعہ بنا لیا . بالآخر

سنہ ۱۷۸۳ع میں یہ قلعہ اور شہر انگریزوں کے ہاتھوں فتح ہوا ، اور یہ

مقام اس وقت سے انگریزی عمل داری میں ہے .

کلجی ورم (ک ، و ، د تھیں منتوح ، ی معروف) جس کا اصلی

نام کلجی ورم ہے ، شہر مدراس سے متصل ضلع چنگل پوٹ میں واقع

ہے . یہ ہندستان کے قدیم ترین مقامات میں سے ہے ، اور عام عقیدے کے

لحاظ سے مقدس تصور کیا جاتا ہے .

ان چاروں اعلیٰ مقاموں نہایت نفیس ایہام تناسب ہے۔ اناجی اور دھناجی نہ صرف اچھے کھاتے پیتے دولت مند سمجھوں گے سے نام میں ' بلکہ ان میں ان کے اُن اور دھن کی طرف اشارہ بھی مضمون ہے۔ دھناجی میں دھن کے علاوہ دھان کی طرف بھی نہایت لطیف اشارہ پایا جاتا ہے ' جس سے پھولی کی بوجھ کا پتہ چلتا ہے۔ اسی طرح لفظ کڈن نور کے پہلے حصے میں کونڈا (دکھلی کڈا) ' اور کڈی ورم میں کڈی کی طرف اشارے کیے گئے ہیں۔ کڈی دکھلی معاورے میں کڈی یا چاول کی پیچ کا نام ہے ' اور یہی اس پھولی کا انتر ہے۔

(۴۸) چان جیسے چٹلے ' پان ویسے پتلے۔ مہرا مسلا نیوں بوجھ نو
ہمارے ناک کان کتلے۔

[پوپڑ ' پاپڑ]

فائدہ : چان ' چاند . چٹلے ' چکلے . کتلے ' قتلے .

پوپڑ (داد مجھول ' اور دوسری پ خفیف سی مشدد) یعنی پاپڑ اہل مدراس کی مرغوب غذاؤں میں سے ایک غذا ہے۔ جوہا نہ پھولی میں بیان کیا گیا ہے ' عموماً اس کی شکل ویسی ہی ہوتی ہے جوہی کہ شمالی ہند میں رائج ہے۔ لیکن اس معمولی وضع کے علاوہ دوسری شکلیں بھی رائج ہیں ' جو نکام کی ضیافتوں میں کام آتی ہیں ' اور اپنی وضع کے لحاظ سے " مرچ " اور " پھول " اور " کریلا " کہلاتی ہیں۔

پاپڑ کی ایک پھولی ' جس سے ہمارے ہاں کے قریب قریب سب بچے واقف ہیں ' ہمارے معاورے میں یوں ہے ' اور اس پھولی سے بہت کچھ مسائل ہیں :

چاند سا چکلا ' پان سا پتلے ؛ جو نہ ہمارے اس کی آنکھ میں نکلا ۔

صرف دوسرے حصے میں فبق ہے ' جس میں اہل دکن انہم میں
نکلا نہیں کرتے بلکہ ناک کن کے قتلے کر دینے کی دھمکی دیتے ہیں .

صاحب فرہنگ آصفیہ نے پابڑ کی ایک پہولی فارسی زبان کی
نقل کی ہے ' جس کا اعادہ یہاں دلچسپی سے خالی نہ ہوگا :
رنگش چو رنگ زعفران ' بریان چوجان عاشقان .
یا دارد و پر ہم بدان ' جانان بگو این چہستان !

(۳۹) بادشا کی بوٹی ' تخت پر لیٹی . گل کرو گل زار کرو '
کچی ہیڑ پو نخش کرو .

[پوری]

فائدہ : نخش ' نقص .

پوری بیلنے کے تختے کو تخت سے تشبیہ دے کر پوری کو شاہوادی
سے مشابہ کر دیا . پرتکلف پوریر پر ' خاص کر حاشیوں پر ' جو نقش
کھے جاتے ہیں ان کو گل اور گلزار کہا گیا ہے . یہ سمجھ میں نہ آیا
کہ کچی پوری کو کچی ہیڑ کس نسبت سے کہا ہے . یا تو محض مہمل
تشبیہ ہے ' یا یہ مقصد ہوگا کہ سننے والے کو بہتکا دیا جائے .

(۵۰) ہات ہتیلی ' چمپے کی کلی . بھری ندی میں تیرتی چلی .

[پوری]

یہاں پوری کو چمپا کی کلی سے تشبیہ دی گئی ہے . غالباً پوری
کا خروش نسا چمپلی رنگ اس میں وجہ تشبیہ ہے . یہ کلی بھری ندی '
یعنی گہی (یا تیل) سے بھری ہوئی کڑھائی میں تیرتی ہوئی جاتی ہے .

(۵۱) لونگ الچی چلے پانی نہانے . الچی ماری چھٹی . لونگ

لگی سر کوٹلے : ہائے الچی دُبی !

[پوری]

فائدہ : چھٹی ' ڈبکی ' غوطہ .

لونگ اور الائچی کا علاقہ سمجھ میں آنا مشکل ہے . دوسرے
جملے سے اتنا ضرور واضح ہوتا ہے کہ کچی پوری کو الائچی کہا گیا ہے .

(۵۲) اہتو اہتو اہتے ، گھانس میں سوتے . میرا مسلا نہیں بوجے تو
میرے گھر کے کتے .

[آٹے کے کھجوروں . کھجوریں

فائدہ : شروع کے تین لفظوں میں الف اور ' ' منبجج ہیں اور ت
مشدد ہے ؛ واو معروف ہے ، اور ی مجہول ہے .

پہلی کا آغاز مہمل الفاظ سے ہوتا ہے ، جن کو ایک مجہول شخص
کا نام فرض کیا جاسکتا ہے . اہتے میں سوتے کا قافیہ پیدا کیا گیا ہے .
آٹے کی کھجوروں کا گھاس میں سونا بھی عجب بیان ہے . گو یہ صحیح ہے ،
کہ کھجوروں کا رکابی میں رکھا ہوتا گویا ان کا سونا ہے ، لیکن گھاس
کا مشبہ معلوم کرنا دشوار ہے .

(۵۳) ہید ہیدا ، گھانس میں سوتا . میرا مسلا نہیں بوجھا سو
میرے گھر کا کتا .

فائدہ : شروع کے دونوں لفظوں میں ی مجہول ہے . بوجھا ، (جس
نے) پہلی کو بوجھا . متکا میں م اور ک مضموم ہیں . ک کلمہ واو
معروف کی صورت بھی اختیار کر لیتا ہے . لیکن عام تلفظ یہی ہے .

اس پہلی میں بھی مائیل کی پہلی کا رنگ ہے . ہید ہیدا
متکض فرضی نام ہے ، جس کے دوسرے جزء کو سوتا کا قافیہ بنایا گیا
ہے . وہی گھاس یہاں موجود ہے !

(۵۳) باہر سے آئے جات ، بُلے نو رنگ کھات . کھات بُلنا جانے ،
کھولنا نہیں جانے .

[سیویاں . سویاں]

فائدہ : سیویاں میں پہلی ی مجھول ہے .

نو رنگ یعنی کئی وضع کی کھات سے اس طرف اشارہ مقصود ہے
کہ سرہیوں کے ایک دوسرے کے اوپر سیدھے آئے یا انکے ترچھے طور پر پڑنے
سے طرح طرح کی ہندسی شکلیں اور وضعیں پیدا ہو جاتی ہیں .
ظاہر ہے کہ اس طرح یہ ”کھات“ بنی تو جاسکتی ہے ، لیکن اس کے
سب تاروں کو کھول کر الگ الگ کرنا ممکن نہیں ہے .

اسی مضمون کی ایک ہندستانی پہیلی قابل ملاحظہ ہے :
کوٹ نے نو کو نار بدائیں . توڑیں تاریں ملیں ملائیں
ایلچیں کھینچیں کاتیں ڈال . بھوجن کر لو میرے لال .

(۵۵) پہلے آ کہو ، پچھے چار انگلیاں اٹھاو .

[اچار]

یہ گونگی پہیلی ہے . ہدایت موجود ہے . عیان را چہ بیان .

(۵۶) پانی میں کا پمزا ، نہ ہڈ نہ چمزا .

[مَسْکَا ، مکھن]

فائدہ : ہڈ ، ہڈی .

پمزا کا مفہوم معلوم نہ ہو سکا کہ کیا ہے . ممکن ہے کہ صرف چمزا
سے تک ملانا مقصود ہو .

اس پہیلی کے دوسرے جزء میں نہ سے پہلے ”اُسے“ کا اضافہ بھی کیا
جانا ہے .

(۵۷) ہڈ پو ہریالی .

[ملائی ' بالائی]

دودھ کو ہڈی اور بالائی کو ہریالی کہا ہے .

(۵۸) اے لوگو ' دنیا میں بڑا پاپ ہوتا ہے . پسر کے واسطے مارنے

پدر کو ' کہ دنیا میں دادا باپ ہوتا ہے .

[چھانچھ . چھاچھ]

دھی کو باپ اور چھاچھ کو بیٹا کہا گیا . ظاہر ہے کہ بیٹے کی

خاطر باپ کو مار ڈالا گیا . آخری جملہ عجیب و غریب ہے . دادا کا

ذکر بالکل غیر ضروری اور غیر متعلق ہے . دادا اور پوتے کا تخیل ہمارے

ہاں کی ایک پھیلی میں بڑی خوبی سے نبھایا گیا ہے ' جس کا اثر

" دیوار پوتے کا پوتا " ہے :

پلا دادے کا پوتا ' دیوال سے ملے ملے دوتا .

دودھ ' دھی اور چھاچھ کے مفسون کی ہمارے ہاں ایک قدیم

پھیلی ہے :

اک نر کا اک ناری آوے . سبھی کہا یہ جم جم آوے

وا کے مکھن ہوت نر ناری . نر پھارو ناری بھی پھاری

(۵۹) مٹھائی گو کے وہاں کی بیٹی .

[چلیہی]

(۶۰) نارنگی نارنگی لب شکر ' کب سے کھڑی بغیر خبر . آیا

مالی پانی پینے گھات کا .

[چلیہی]

بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ پھیلی پوری نہیں ہے . آخری جملہ

شرطیہ سا معلوم ہوتا ہے ' جس کی خبر غائب ہے . لیکن جہاں تک

میں تحقیق کر سکا یہی معلوم ہوا کہ اس میں اور کسی جیلے یا قول کی کسی نہیں ہے۔ اور اسی آخری جیلے میں جلیبی کی طرف اشارہ بھی معلوم ہوتا ہے۔

ہمارے ہاں زبان کی ایک پھیلی ہے۔ اس کی ابتدا بھی قریب قریب ان ہی الفاظ سے ہوتی ہے :

انار دانہ لب شکر ' میں کھڑی تھی بے خبر '
 رنگ محل میں بجلی چمکی ' شاد پری کو کیا خبر '

لیکن تھوڑے ہی سے غور سے اندازہ ہو جائے گا کہ یہ پھیلی اپنے الفاظ ' کفایات اور مفہوم کے لحاظ سے بہ نسبت اس دکھنی پھیلی کے زیادہ واضح اور صحیح ہے۔

(۶۱) بادشا کی بیٹی ' سیج پو لیٹی ؛ جانے والیاں کو ترسا دیتی۔
 [جلیبی]

اس سے قبل پوری کی ایک پھیلی (شمار ۴۹) گذر چکی ہے۔ شہزادی کی تشبیہ دونوں میں مشترک ہے۔ یہاں صرف ترسانے کا تخیل نہا ہے ' اور یہی دونوں میں مابہ امتیاز ہے۔

(۶۲) لکڑے کی گائی فولاد کا چارا ' دودھ دیتی صبح کا پہرا۔
 [نارل (ناریل) کی شراب]

فائدہ : لکڑا ' لکڑی۔ گائی ' گائے۔
 ناریل کے باہر کے خول کے لحاظ سے اسے لکڑی کی گائے کہا ہے۔
 صبح کے پہرے سے شراب کی سفیدی مراد ہے۔
 (۶۳) پانی میں کا تمرا ' اسے ہڈ نہ چموا۔

[ہرف]

اوپر مکھن کی پہیلی (شمار ۵۶) گذر چکی ہے . دونوں کے الفاظ بالکل ایک ہی ہیں . صرف چمڑا اور تمڑا کا فرق ہے ، جو غالباً دونوں جگہ محض چمڑا سے تک ملانے کے لئے استعمال ہوئے ہیں .

(۶۳) پھل پھل پانی ، آپ دیں گا پھول .

[نمک]

فائدہ : پھل میں دونوں جگہ پو مفتوح ہے . دیں گا (ی معروف) . دے گا - پھل پھل سے مراد ہے بہ کثرت ، بہت زیادہ ؛ اور پھل کی نسبت سے آخر میں پھول لایا گیا ہے . پھل پھل سے پانی میں چلنے کی آواز کی نقل مقصود ہے .

نمک کو پانی کے ذریعے تیار کیا جاتا ہے ، اور نمک پانی اور ہالو کی سطح پر سفید پھولوں کی شکل میں نمودار ہوتا ہے .

(۶۵) چلو سکی دی بزار کو جائیں گے ، بھوسا نہیں سو اناج لائیں گے .

[نمک]

فائدہ : سکی (س مضموم) ، سکی سہیلی .

نمک کو ایسے اناج سے تشبیہ دینا ، جس میں بھوسا نہ ہو ، کچھ برا نہیں ہے .

(۶۶) لال لال سوب بھی لال ، چلو ملو سوب بھی لال ، پاؤں پو کی

دال لال . زات ہے بملی ، بچھو گا دھوم دھام .

[لال مرچ]

فائدہ : سوب بھی ، سب کے سب . چلو ملو (چ م مضموم ؛ ن

مشدد ؛ واو معروف) ، بچھو . بملی (م کی خلیف سی تشدید سے)

برہمنی ، برہمن عورت .

چندو منو اور پاؤں پر کی دال ' دونوں سے مہج کے بیج مراد ہیں .
 بیجوں کو لال کہنا صریحاً غلط ہے ' کیوں کہ ان کا رنگ لال نہیں
 بلکہ پیلا ہوتا ہے . بچہو کی سی دھوم دھام کا تخیل تو ظاہر ہے کہ
 مہج کی تہزی اور تلخی پر مبنی ہے . دھا یہ امر کہ وہ ذات کی برہمنی
 ہے . عورت تو اس لئے کہا گیا ہے کہ صرفی لحاظ سے مہج کی جنس
 مونث ہے . برہمن عورت کے مشبہ بہ ہونے کے دو سبب معلوم ہوتے ہیں .
 ظاہری حقیقت سے لال مہج رنگ کی وجہ سے برہمنی عورتوں سے مشابہ
 ہے ' جو عموماً سرخ رنگ کی ساریاں پہنتی ہیں . باطنی لحاظ سے
 مہج کو برہمنی کہنا اس بنا پر مناسب معلوم ہوتا ہے کہ برہمنی اپنے
 مذہبی عقائد کی وجہ سے بہت نازک مزاج اور ایسی ہی اچھوت ہوتی
 ہے جیسی کہ لال مہج ' کہ اسے چھوتے قدر معلوم ہوتا ہے کہ گویا کت ہی
 کھائے گی . ہمارے ہاں کی ایک پہیلی نے اس خصوصیت پر بہت زور
 دیا ہے :

لال پانکی ہری قنڈی ' اس میں بیٹھی حرام زادی قنڈی !

(۶۷) لال لال سوب بھی لال ' سیج پو کی پھلی دال ' اس میں
 بچہو کے جھلکارے .

[لال مہج]

یہ بھی اوپر کی پہیلی سے مماثل ہے ؛ لیکن اس لحاظ سے اس سے
 بہتر اور زیادہ صحیح ہے کہ اس میں دانوں (دال) کو پیلا بتایا گیا ہے :
 گو یہ سمجھ میں نہیں آیا کہ سیج کو اس سے کیا علاقہ ہے .

(۶۸) لال لال سوب بھی لال ' تن میں کی چولی لال . ذات کی
 مبنی ' پاؤں پو پھلی دال .

[لال مہج]

یہاں بھی سرخی پر زور دیا ہے . چہلکے کو چولی کہا ہے ، اور زلت وہی برہمن بتائی ہے .

ہمارے ہاں کی مرچ کی پھیلیں میں لباس کا بھان اور زیادہ :
یاں کش ہے :

بن سے نکلی پیا پیاری کر دلہن کا بھیس
سوسا جوڑا اس نے پہنا ، سبز کلاہ ہمیش
اس کی ایک اور صورت یوں بھی ہے :

جنگل سے نکلی کاملی کر دلہن کا بھیس
لال جوڑا اس نے پہنا ، سبز کلاہ ہمیش
ایک اور پھیلی ہے کہ

ہری توبی لال دوشالا ، کہاں چلے آئی کے لالا ؟
کہاں پیا پیاری اور کاملی ، اور کہاں بملی ! جاے غور ہے .
(۶۹) آہ آہ کی تھیلی میں او ہو کے دانے .

[لال مرچ]

یہ تصویر کا دوسرا اور زیادہ لطیف رخ ہے .
(۷۰) دیشم کی تھیلی میں ہامو کے بیجیاں .

[لال مرچ]

لائدہ : بیج کی جمع .
(۷۱) ہری ہری ہری ہری کی . چولی پھلی زر کی . کہا پھلی ؟ تالتا
ملک سارا چابتا .

[ہری مرچ]

لائدہ : پھلی ، (اس نے) پھلی .
لال مرچ کی لال چولی اور دیشم کی تھیلی سے پتہ چلتا ہے زر نگار تالتا
کی چولی بہتر ہے .

(۷۲) کللول پھول جُھمکے والی . مارو نکو مہاں ، میں بچے وانی .

[لہسن]

فائدہ : مارو نکو (ن مفتوح ، وار متجھول) مت مارو ، نہ مارو .
کللول پھول اور جھومکے کی تشبیہ ضرور قابل داد ہے . لہسن کے
جڑے اس کے بچے ہیں .

(۷۳) کبڑی بڈی ، پٹتہ ، میں لکڑی ، باورچی خانے کا دستہ پکڑی .

[لہسن]

فائدہ : بڈی ، بڈھی ، بوھیا .

ایک اور روایت میں ” کبڑی بڈی “ کی جگہ ” اجلی لکڑی “
(سنہد مرفی) آتا ہے .

(۷۴) پہاڑ سے آئی ڈڈی . اس کے چتر میں کڑی .

[لہسن]

فائدہ : چتر (چ مقصوم ، ت مشدد مفتوح) چتر . کڑی ، تلکا ،
لکڑی کی قندقی . اسی کو اس سے قبل کی پہیلی میں لکڑی کہا گیا ہے .
(۷۵) مسئلے کے دو گھونسے ، ڈاڑھی کے دو بال . سر گھا کلجال
میں ، دم نکلی بہار .

[پہاڑ]

فائدہ : بہار = باہر . بال سے مقنی کرنے میں یہ صورت پیدا
ہو جاتی ہے . کلجال (ک مفتوح) ، گاٹی .

پہاڑ چڑھتی ہے ، اس لیے اسے گاٹی میں دبا ہوا (کلجال میں)
کہا گیا ہے . ایک ہی چیز کو پہلے ڈاڑھی کے بالوں سے پھر دم سے تشبیہ
دی ہے . گھونسے کا سوا اس کے اور کوئی مصرف نہیں معلوم ہوتا کہ
اس میں مسئلے کا قافیہ ہے .

(۷۶) ادب کی مویاں میں خدرت کا پانی . جاو بولو راجا سے آتی

ہے رانی .

[ادب]

فائدہ : مویاں ' مڑی کی جمع ' چھوٹا سا کھیت . خدرت = آدرت .

اس پھیلی کو کہہ مکاری کہلا چاہئے . کس قدر صاف مگر کہسی
تاریک کہہ مکاری ہے !

(۷۷) مہیں بتلی مہیں بتلی ' لہوے سے کری جنگ . فن کو کری
تکڑے ' آشفان کو چوائی رنگ .

[سپاری ' چھالیا

فائدہ : بتلی (ب مفتوح) . لہوا (ل ' ہ حرف مرکب ' واو مشدد) ' .

لہوا . آشفان = عاشقان ' عاشق کی جمع . چوائی = چوہائی .

بتلی سے غالباً تکڑا مفہوم ہے . لہوے سے جنگ کرنے میں یہ اشارہ
ہے کہ سپاری کو سروتے سے کاٹا جانا ہے . البتہ یہ صحیح نہیں ہے کہ
سپاری شوتین مزاج بانکوں (عاشقان) کے ہونٹوں کو رنگ دیتی ہے ' .
کہیں کہ رنگ دینے سے سپاری سے کوئی تعلق نہیں ہے ' بلکہ یہ کام چوئے
کتھے کا اور کسی تدرخود پان کا ہے .

(۷۸) چلو سکی دی بزار کو جائیں گے ' چار چوڑا لائیں گے : سر سے

کے کان ' ہڈ نہیں سو لکڑی ' پتھر کی چربی ' جھاڑ کا چک .

[پان ' سپاری ' چونا ' تمباکو

فائدہ : سرسا (س مفتوح) ' سرس . پتھر ' پتھر . چک ' پھل .

سرس کے کان ' بھر ہڈی کی لکڑی (عجیب تھوڑا ہے) ' پتھر کی چربی

اور درخت کے پھل سے بالترتیب پان ' سپاری ' چونا ' اور تمباکو کے کلمات

منصور ہیں .

ہمارے ہاں کی ایک مشہور پہیلی ہے ' جس میں پان کے بیڑے کے اجزاء کو یوں جمع کیا گیا ہے :

طوطا بگلا لوا بگور ' ان چاروں کو لڑ گھیر .

اے سکھی ایسا کہہ ' ان چاروں کا لہو آج ہی بیٹا .

ابتداء میں بالترتیب پان ' چونا ' کتھا اور سپاری کے کلمات ہیں ' اور آخر میں پان کی پوک کو ان سب کے لہو سے تعبیر کیا ہے .

(۷۹) چار بھائی چورنگ ' پھول پڑا بیک رنگ .

[پان اور پیک

پیک کو پھول کہہ کر قابل قدر حسن اور لطاف پیدا کر دیا ہے .

اسی مضمون کی ہمارے ہاں کی ایک پہیلی ہے : دیکھو جادو گر کا خیال ' ڈالے سبز نکالے لال .

اہل بہار کی ایک مشہور پہیلی ہے : چار چیزیا چار رنگ ' پانچرے میں جاکر ایک رنگ .

(۸۰) ہلی تگ ہلی ' پوچ لے کو چلی .

[مسالا پیوسا

فائدہ : ہلی تگ ہلی ' (۴ منترج) جب تک ہلتی رہی ہلتی رہی ' اور تھیری تو پونچھ کر پھر چل پڑی . مسالا پیوسے کی کیسی اچھی تصویر ہے .

(۸۱) ہلدیری کوتھری میں بڈا بو بڑا تے .

[ہٹھا ' حتم

فائدہ : ہندویری ' اندھیری تاریک . بڑبڑاتے (ب مسموم ' ت
منتوج : ' بڑبڑاتا ہے .

حقے کو اندھیری کو تھری کہا ہے ' اور اس کی آواز کو بڑبڑانے سے
تعبیر کیا ہے .

حقے کی ایک پھیلی امیر خسرو سے منسوب کی جاتی ہے : اس
میں اس " بڑبڑانے " کی ادا کو دیکھیے :

نیچے نامہں جل بھرا ' اوپر لاگی آگ

ہاجن لاگی تو مڑی ' نکسن لاگے ناگ

اسی کی ایک اور صورت بیان کی جاتی ہے :

کاگر تھری جل بھری ' سر پر لاگی آگ

ہاجن لاگی ہانسری ' نکسن لاگے ناگ

ایک اور پھیلی میں اس خیال کو یوں ادا کیا گیا ہے :

ایک گجریا سر پر مٹکی * موہن بانسر پاسوں اٹکی

سر پر آگ برہ کی جاری * کھڑی سبھا میں دے پکاری

(۸۲) بیک پہاڑ تھا ' اس پر بیک جہاز تھا . جہاز میں بیک

پلجرا تھا ' اس میں دو لال تھے .

لہذا ' حقہ

حقے کی کلی کو پہاڑ اور آب نے کو درخت (جہاز) فرض کیا ہے .

اس درخت میں جو پلجرا ہے وہ چلم ہے ' اور اُسکے انکارے گہرا لال ہیں .

اس بیان میں دو عدد کا صحیح نہیں ہے . اگر چلم سی ہے تو

ممکن ہے کہ دو ہی انگڑوں سے کام چل جائے ، مگر عموماً زیادہ ہی ہوتے ہیں ۔ اس ”جہاز“ اور ”پنجرے“ کے تخیل کو ایک ہندوستانی پہیلی نے یوں نبھا ہا ہے کہ :

اُس گنج کا چوترا ، بٹس گنج کی دور

پانی بھیتر بنگلہ پھایا ، اوپر ناچے سرور

امہر خسرو (؟) نے ایک پہیلی میں اس نو کس قدر مختصر کر

دیا ہے :

اگن کلد مہن گھر کیو ، جل میں کیو دتس

پدے پردے جات ہے پی اچے کے پاس

لیکن حتے کی چیستان لی بہترین ضرورت جو مہری نظر سے گزری

وہ یہ ہے :

اے سکھی وہ ہاتھوں آوے . کیا سکھی وہ کلن تھا ؟

اے سکھی وہ ٹونٹوں آوے . کیا سکھی وہ مٹی تھی ؟

اے سکھی اس کے سر پر تاج . کیا سکھی وہ بادشا تھا ؟

اے سکھی اس کے سر پر کنگھی . کیا سکھی وہ سرور تھا ؟

اے سکھی وہ چمکتا آوے . کیا سکھی وہ بجلی تھی ؟

اے سکھی وہ گرجتا آوے . کیا سکھی وہ بادل تھا ؟

اے سکھی وہ سیجوں آوے . کیا سکھی وہ ساجن تھا ؟

کس خوبی سے حقے کی صفات اور کیفیات کو ادا کیا ہے !

(۸۳) ہری ہری ہر کی ، چولی پیلی زر کی . اٹھ ، سوداگر مول کر

سنا دیں گی تول کر .

یہاں بھی ہری مریج کی پہیلی (شمار ۷۱) کی طرح ابتدائی جملہ
 معض حسن صورت اور قافیہ کے لیے لایا گیا ہے۔ اس کی طرح افہون کو
 بھی زرکی چوٹی پہنکائی گئی ہے ' جسے شاید اس لحاظ سے صحیح کہا
 جا سکے کہ چلنا بیگم کے عشاق کے ہاں اس کی ایسی ہی قدر ہے ' اور
 شاید اسی عقیدے کی تائید میں سونا تول کے دیا جا رہا ہے !

(۸۳) نارنگی نارنگی لب شکر ، کھڑی سوائے خیر نہیں ۔ بھجیا پور
 میں بھلی پڑی ' شاہ پری کو خور نہیں ۔

! افہون

اس سے پہلے ہم جلیبی کی ایک پہیلی (شمار ۱۰) میں اسی قسم
 کی ابتداء دیکھ چکے ہیں ۔ افہون دو ' لب شکر ' یہی لب کھنڈا
 اس محبوب زنگی کے دل داداؤں کے شاں ضرور جائز ہوگا ۔ بھجیا پور کا
 کوئی تعلق یہاں سمجھ میں نہیں آتا ۔ اسے غالباً صرف اس وجہ سے لایا
 گیا ہے کہ بھلی (ہندی بجزر वज्र اور ہندی विजरी) اور بھجیا پور میں
 ایک نوع کی صوتی مناسبت ہے ۔

ہاری تنقیدیں

(از صغیر احمد صدیقی ایم - اے)

دنہا میں اگر ہر چمکے والی چیز سونا ہوتی تو نہ عیار کی ضرورت ہوتی اور نہ پرکھنے کا ڈھنگ کسی کو معلوم ہوتا۔ لیکن یہاں تو پھولوں کے ساتھ کانٹے اور جواہرات کیساتھ سنگریزے کچھ اُس طرح ملے جلے ہیں کہ دیکھ بھال کر دست طلب بڑھنا ہوتا ہے۔ ادبیات کا شعبہ بھی زندگی کی اس عام حقیقت سے مستثنیٰ نہیں اُس لئے یہاں بھی کسی چیز کو سمجھکر اُس کے محاسن و معائب میں امتیاز کرنا انسان کا فرض بلکہ فطری حق ہے۔ پھر جہالت تک صرف اپنی پسند کا نعلق ہے ایک شخص کو اختیار ہے ' کانٹوں کو پھول سے بڑھکر رنگین اور جواہرات کو سنگریزے سے زیادہ بے حقیقت سمجھے اور اپنی فراست پر مطمئن رہے۔ لیکن اگر وہ کسی شے پر بڑا تہ کوئی حکم لگانا چاہتا ہے ' اس طرح کہ وہ دوسروں کے لئے بھی قابل تسلیم ہو ' تو اسے لازمی طور پر اپنے ذاتی رائے و تکلف اور شخصی وجدان و ذوق کو حقیقت اور واقعیت سے دست و گریبان کرنا پڑیگا۔ انسانی زندگی کا مفہوم اجتماع سے ہے ' جہاں محض اپنی افتاد طبع کسی چیز کے لئے معیار رد قبول نہیں ہو سکتی۔ اس لئے ضرورت ہے کہ کسی چیز کے سمجھنے اور سمجھانے کےلئے کچھ ایسے اصول مقرر کئے جائیں اور اس کا عیب و ہلو پرکھنے کے لئے ایک ایسا معیار متعین کیا جائے جو ذوق سلیم کے لئے قابل قبول ہو۔ ان مقررہ اصولوں پر ادبیات کی تشریح و توضیح اور اس مخصوص معیار پر ان کے محاسن و معائب کا امتیاز تفقید کہلاتا ہے۔

تلقید کا شعبہ ادبیات میں بہت اہم اور بکار آمد ہے۔ عوام کے ذوق سکون کی اصلاح کے علاوہ تلقید ادبیات کی فرض و غایت سے ہم کو روشناس

کرتی ہے۔ وہ بتاتی ہے کہ حیات انسانی کی ارتقا میں شعر و ادب کی کیا اہمیت ہے، اور وہ کونسی خدمت انجام دیتے ہیں۔ اس کا فرض ادبیات کی تشریح و تنقیح اور انکی تہذیب و ترمیم ہے۔ وہ جملہ اصناف ادب کی نوعیت سے اور اُن کے اصولوں سے بحث کرتی ہے، اور پھر ان کا ایک مستقیم نظریہ اور ایک بلند معیار قائم کر کے موجودہ ادب کی معاصرانہ تحریکوں کی رہبری کرتی ہے۔ ادبیات کے جملہ شعبے ایک حیثیت سے اُسی کے تابع فرمان ہیں، پھر ظاہر ہے کہ دیگر اصناف ادب کی خام کاری صرف رد و ردی کی گمراہی ہے جس کا علاج رہبر سے ممکن ہے لیکن تقلید کی گمراہی کو رہبر کی لغزش پا ہے جس کا مداوا ناممکن؛ تلوود کا فقدان صرف عیب و هنر کو یکساں کر دکھاتا ہے؛ لیکن تقلید کی فاطمی تو هنر کو عیب اور عیب کو هنر بنا دیتی ہے۔ تقلید کی پستی کے ساتھ جدت و اختراع کے سرچشمے خشک ہو جاتے ہیں اور تخلیقی ادب کا بڑھتا ہوا سیلاب ماءِ راکد کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ ہر خلاف اسکے تقلید کی ترقی کو ساتھ ادبیات کے تمام شعبوں میں اس طرح سرگرمی پیدا ہو جاتی ہے جو سے بجلی سے کسی مشین کے کل پرزے حرکت کرنے لگتے ہیں۔ چنانچہ جن مسالک میں تلوود کو فروغ ہوا وہاں کا ادب بھی بہت وسیع متنوع اور ترقی یافتہ ہے۔ دراصل تقلیدی اور تخلیقی ادب ایک دوسرے کے محتاج ہیں۔ جہاں تلوود اپنے اصولوں کی تدوین تخلیقی ادب سے کرتی ہے وہاں ”متاع سفین“ کی نوعیت اور ارزانی بھی بہت کچھ عیار ”طبع خریدار“ پر منحصر ہے۔

اردو زبان میں تقلید کی ابتدا صحیح معنوں میں عصرِ اصلاح سے ہوئی۔ اس سے قبل اگر کوئی چیز تقلید کے مسائل کہیں پائی جاتی ہے تو وہ عام طور سے تذکروں میں ملیکی جو عموماً فارسی میں لکھے

کلمے ہیں - لیکن اگر ان میں سے چلند منتخب تذکروں - مثلاً نزل الشعراء ، مخزن نکت ، چلستان شعراء ، طبقات الشعراء اور گلشن بیخار وغیرہ کا مطالعہ کیجئے تو معلوم ہوگا کہ نہ یہ تلقیدیں ہیں اور نہ تلقید کے مقصد سے لکھے گئے ہیں - چلند معروف و غہر معروف شعراء کا مختصر حال ، جو کہیں صرف نام اور تخلص پر ختم ہو جاتا ہے اور ان کے چلند منتخبہ اشعار ، جامی تعداد گھٹ کر ایک تک بھی پہنچ سکتی ہے ، کچھ ایسی لفظی اور سطحی تعریفیں جن سے شاعر کی امتیازی صفات سے زیادہ تذکرہ نگار کے زور قلم اور مضمون آرٹھی کا پتہ چلتا ہے ، کہیں کہیں کلام پر کوئی اعتراض اور ذرا سے لفظی تخریر کے ساتھ کسی شعر پر اصلاح ، ان تذکروں کا کل سرمایہ ہے - اس میں شک نہیں کہ شدت کے تذکرہ گلشن بیخار میں کہیں کہیں ایک جامع اور مانع جملہ میں پورے کلام پر بہت مکمل رائے زنی کردی گئی ہے - مثلاً مہر کی نسبت لکھتے ہیں ” پستھر بغلیت پست امابلدش بہ بسہار بلند “ یا سودا کے متعلق ” غزلش بہ از قصیدہ اش “ و قصیدہ اش بہ از غزل “ یا انشا کی بابت لکھتے ہیں ” ہویچ صلف سٹون را بطریقہ راسخہ شعرا نگفتہ “ - لیکن اس قسم کی اور مثالوں نایاب ہیں - غرضکہ ان تذکروں کی اہمیت تاریخی اور سرائتی ہے - ان کو اگر تلقید کے نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو اصول ارتقا کے بموجب صرف ایک ابتدائی چوڑ سمجھ کر کوئی تعرض نہ کیا جائے -

اردو زبان میں غالباً سب سے پہلا تلقیدی کارنامہ مہر کے مرثیہ پر سودا کی منظوم تلقید ہے - شائد قدیم طرز تلقید کا اس سے زیادہ مکمل اور بہتر نمونہ نہ دیکھا جاسکے کہ اس میں زبان و بیان کے علاوہ مرثیہ گوئی کے کچھ اصول سے بھی بحث کی گئی ہے - ہر چلند کہ معاصرین میں غالب کا ذوق تلقید اس زمانہ کے نقطہ نظر سے کافی

ہو رہا تھا جس کا ثبوت ان کے مراسلات سے ملتا ہے ، لیکن انہوں نے بھی تلقید کا کر ٹی مکمل نمونہ نہیں دیا تھا ۔ ان کا تلقیدی کارنامہ بس اتنا ہے کہ انہوں نے اپنے بعض خطوط میں کچھ مختلف مسئلوں پر مختصر رائے زنی کی ہے ۔ اس کے علاوہ مولوی عبدالغفور نساخ اور مولوی عصمت اللہ انسج کے اعترافات انڈس و دیہر اور لکھنؤ کے دیگر اساتذہ فن پر ، قدیم طرز تلقید کے خالص نمونے ہیں جن میں شروع سے آخر تک الفاظ و معادرات پر زکات چھلی کی گئی ہے ۔ غرضکہ ان تمام نمونوں پر بصیثیت مجموعی نظر ڈالئے تو معلوم ہوگا کہ قدیم طرز تلقید اصولوں سے بالکل بڑبڑاتا تھا ؛ نہ اُس کے پاس شعر و شاعری کا کوئی صحیح نظریہ تھا اور نہ تلقید کا کوئی متعین معیار ۔ اس لئے جو کچھ لکھا گیا وہ ایک سطحی چیز تھی جس کا کوئی اچھا اثر تخلیقی ادب پر نہیں پڑا ۔ اس کے اسباب و نتائج کو تفصیل کے ساتھ ہم کسی اور موقع پر واضح کریں گے ۔

مولانا آزاد کے تذکرہ آب حیات کو قدیم و جدید طرز تلقید کی درمیانی کڑی کہہ لیتے ہیں ، لیکن علاوہ تاریخی غلطیوں کے اُس میں تلقیدی اصولوں کے اعتبار سے بھی چند در چند خامیاں ہیں ۔ ہر چند مولانا آزاد جدید شاعری کی تحریک کے بانیوں میں سے تھے لیکن پھر بھی اُن کا ذوق کافی قدامت پسند تھا ۔ یہی وجہ ہے کہ وہ فوق کو ان کے معاصرین غالب اور مومن سے بہتر سمجھتے رہے اور انہیں و دیہر میں حق ترجمہ کا فیصلہ نہ کرسکے ۔ بہر اسلاف سے ان کی عقیدت اس قدر بڑھی ہوئی تھی کہ وہ اُن کے کارناموں پر صحیح تلقید کرنے کی اہمیت نہ رکھتے تھے ۔ حقیقت یہ ہے کہ آزاد دنیا میں تحقیق و تدقیق کے لئے نہیں بلکہ خوشگولی اور لطیفہ سلجی کے لئے آئے تھے ، اور اس لحاظ سے آب حیات پہلے ایک قابل قدر تصنیف ہے ۔

مولانا حالی کا مقدمہ شعر و شاعری عصر اصلاح کا سب سے بڑا کارنامہ ہے۔ اس میں پہلے پہل نفس شعر اور اصول شعر گوئی سے بحث کی گئی اور شعر و شاعری کا ایک صحیح معیار قائم کر کے جملہ اصناف سخن پر تنقید کی گئی اور اُن کی درستی و اصلاح کے لئے اصول و قوانین وضع کیے گئے۔ گو یہ موضوع اپنی وسعت کیوجہ سے تشلہ رہ گیا ہے اور بعض مسئلوں میں اختلاف کی کافی گنجائش چھوڑ دی گئی ہے، لیکن یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ مولانا حالی تنقید کے لئے فطرت کی طرف سے بہترین دل و دماغ لیکر آئے تھے۔ اُن کی یہ کتاب آج تک اپنی نوع کی بہترین تصنیف قرار دی جاتی ہے۔ اُن کی دوسری کتاب یادگار غالب اصول تنقید کے نقطۂ نظر سے مقدمہ شعر و شاعری سے فرو تر ہے، لیکن اردو زبان میں اب تک کسی ایک شاعر کی ذہلیت شخصیت اور تصانیف کو اس سے زیادہ صحیح رنگ میں نہیں پیش کیا گیا۔ اسی طرح اُن کی تیسری کتاب حیات جاوید اردو زبان کی بہترین سوانح عمری قرار دی جاتی ہے۔ مولانا شبلی کی تصانیف شعرا العجم اور موازنہ انیس و دہر اور مولانا امداد امام اثر کی کتاب کشف الحقائق اردو زبان کی بہترین تنقیدیں ہیں، لیکن ان میں مشرقی اور مغربی خیالات کا کچھ ایسا امتزاج کیا گیا ہے کہ بعض جگہ نظریوں میں تداخل پیدا ہو گیا ہے۔ ہر چند کہ یہ لوگ اپنے زمانے کے مطالبات سے کہیں زیادہ بڑھے ہوئے تھے لیکن اب زمانہ اور آگے بڑھ چکا ہے اس لئے اُن کے اصول تنقید کو آخری لفظ نہ قرار دینا چاہیے۔ ان بزرگوں نے ایک ادبی کارنامے کے محاسن و معائب بنا دیئے پر اکتفا کیا ہے مگر اب تو شاعر کی زندگی اور شخصیت کا مطالعہ کرنا ہوتا ہے۔ اور اُس پر زمانے اور ماحول کے اثرات کا تجزیہ، اور پھر ان معلومات کی روشنی میں

اُس کے کلام کی تشریح و ترجمانی ناقد کا فرض اولیں سمجھی جاتی ہے ۔
 اسی سلسلے میں ادبیات کے بہت سے مسائل کی عقدہ کشائی کی توقع
 ناقد سے کی جاتی ہے جو اُس کی تصانیف میں ہم کو نہیں ملتی ۔

اس زمانے کی دیگر تصانیف — گل رعنا ، شعرالہند اور تاریخ ادب
 اردو وغیرہ مستقل تعلیمی تصانیف میں مخصوص طور پر مشہور ہیں ۔
 اگرچہ ان میں ہر ایک اردو زبان کے سرمایہ میں ایک بڑھ بھا
 اضافہ ہے لیکن کوئی ایسی نہیں ہے جو اصولِ تعلیم کی رو سے مکمل
 کہی جاسکے ۔ گل رعنا کو تو چھوڑے کہ آبِ حیات پڑھ لیتے کے بعد
 اُس کی کوئی خصوصیت اصولی حیثیت سے قابلِ ذکر نہیں معلوم ہوتی
 سوائے اُس کے کہ اس میں تنحص و کاوش سے کام لیکر غلط بھائی سے احتراز
 کیا گیا ہے ۔ شعرالہند میں مولانا شبلی کے طرزِ تلمیح کی پیروی کی
 گئی ہے لیکن اردو کے اصنافِ سخن کے متعلق اُس میں جو نظریہ قائم
 کئے گئے ہیں اُن میں اختلافِ آرا کی بڑی گنجائش ہے اور جدید شاعری
 سے نسبتاً بے اعتنائی برتی گئی ہے ۔ تاریخ ادب اردو بھی ' سوائے اس کے کہ
 اُس میں اردو نثر بالخصوص جدید نثری کارناموں پر تلمیح کی گئی ہے '
 اصولِ تعلیم کے لحاظ سے اسی سطح پر ہے ۔

اسی زمانے میں فنِ تعلیم پر دو کتابیں لکھی گئی ہیں جن میں
 پہلی کا نام روحِ تعلیم ہے ۔ اس موضوع پر پہلی کوشش ہونے کی حیثیت
 سے اس کی جتنی قدر کیجائے کم ہے ۔ لیکن چونکہ اس میں بحث
 عناصرِ اصولی رکھی گئی ہے اور مغربی ادب سے شروع سے آخر تک استعداد
 کیا گیا ہے ، اس لئے ضرورت تھی کہ ان اصولوں کی روشنی میں اردو ادب
 اور موجودہ تلمیحوں کو دیکھا جانا ؛ کچھ ان اصول میں ترمیم و تلمیح
 کی جاتی کچھ ان تلمیحوں کے عہد کو بے نقاب کیا جانا ۔ لیکن دوسری

کتاب نقد الادب جو ابھی حال میں لکھی گئی ہے محض تصنیف و تالیف کی تعداد میں ایک اضافہ ہے - سوائے اس کے کہ فلسفہ جمالیات اور فنون لطیفہ کے ابواب بڑھا کر مغربی خیالات کی اور ترجمانی کردی گئی ہے بالی وہی باتیں دہرائی گئی ہیں جو پہلے کہی جا چکی ہیں - اس کتاب کے آخری باب ”اردو کے چلند اصناف سخن“ سے امداد تھی کہ شاید کچھ تلافی مافات ہو جائے لیکن اس کو پڑھکر تعجب ہوتا ہے کہ یہ اُسی شخص کا لکھا ہوا ہے جس نے تقلید اور اصول تقلید پر اتنے صحت سے سیوا کر قالے ہیں - میزان تقلید میں ایک طرف سحرانیہاں رکھی ہوئی ہے اور دوسری طرف گلزار نسیم ، ایک طرف انیس بیٹھے ہوئے ہیں اور دوسری طرف دبیر ، پٹہ برابر ہے ، کیونکہ ہر ایک کا رنگ جدا اور اپنی جگہ قابل تعریف ہے - لیکن اصولاً مثربی کو کہا ہونا چاہیے اور مرثیہ کی خصوصیات کیا ہیں ، اس سے بحث نہیں بلکہ خود اپنا کہا بھی بھول گئے - سمجھ میں نہیں آتا کہ اس قسط اس مستقیم کو ان بزرگوں کا معجزہ کمال سمجھا جائے یا تولدے واہ کا انصاف - شروع سے آخر تک عامیانہ تقلید کا ایک مکمل نمونہ شائد ناظرین کو مبہلہ کرنے کے لئے پیش کیا گیا ہے - آخر میں اقبال کی شاعری پر رائے زنی کرنے لگے ہیں تو فلم توڑ دیا ہے ، اور اپنی تصنیف کے آخری صحتے میں جس وقت اس اکتشاف سے دنیا کو متحیر کیا ہے کہ اقبال کی شاعری محدود ہو کر مسلمانوں سے متعلق ہو گئی ہے حالانکہ شاعر کا پیام عالمگیر ہوتا ہے تو گویا سخن فہمی اور فن تقلید کے منہمکے عروج پر پہنچ گئے ہیں -

زمانہ حال کی دیگر تنقیدیں زیادہ تر مقدموں اور مختلف اخبار و رسائل کے مضامین اور تبصروں کی صورت میں پائی جاتی ہیں جن میں معرکہ چکھست و شرر ، نگار کے مومن ، غالب اور ظفر سمیر اور نیرنگ

خیال کا اقبال نمبر و فقیرہ مستقل تصانیف کی حیثیت رکھتے ہیں۔
 لیکن اگر آپ تلیقہ کے اس دفتر پر پائیاں میں صحیح اصولوں اور
 نظریوں کی جستجو کریں تو آپ اپنے کو ایک ایسے باغ میں پائیں گے
 جہاں ایک ٹل ہے تو دس خار، ایک طرف صفائی اور چمن بلدی کی
 گلی ہے تو تین طرف خس و خاشاک کے انبار لگے ہوئے ہیں۔ کچھ
 تلیقہ میں تو یکسر قدیم طرز تلیقہ کے تتبع میں لکھی گئی ہیں، کچھ
 بالکل مغربی اصول تلیقہ کی کورانہ نقاد ہیں۔ کہیں محض تلیقہ
 پر اکتفا کی گئی ہے، کہیں صرف تریض کو بہت سمجھا گیا ہے۔ کہیں
 سطح ہی پر جستجو ختم کر دی گئی ہے اور کہیں تہ میں ڈوب کر رہ گئے
 ہیں۔ پھر آپ ان تلیقہ داروں کے محسوسات پر غور کیجئے تو معلوم ہوا کہ
 کہیں مذہبی تعصب کی گرفت مائی ہے، کہیں فرقہ بلدی کے جذبات اور
 ذاتی تعلقات کی ریشہ درازیاں ہیں اور اردو کے ناقد کا مقصد بالعموم
 کسی کی ناروا ستائش یا بیجا مذمت کرنا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ہمارے
 ناقد اصولوں کے لئے لڑنا نہیں جاتے، اُن کو صرف اپنے موعومات سے عشق ہے
 جن پر وہ صداقت اور واقعیت کو قربان کر دیتے ہیں بہت بے باک ہیں۔
 ہر چلند کہ اس وقت بھی مولوی عبدالحق اور پروفیسر محمود شبرانی
 جیسی دو چار ہستیاں موجود ہیں جن کی تحریروں میں تلیقہ کی
 صحیح روح موجو ہے لیکن عام تلیقہ کی فضا یکساں طور پر خراب ہے۔
 غرضکہ ناقدین کی یہ ذہلیت، اُن کا نظریہ شعر و ادب، ان کا معیار سخن
 اور اُن کے اصول تلیقہ ہر ایک اپنی جگہ پر اس قدر ناواقف اور نامکمل
 اور ایک دوسرے سے اس حد تک متخالف اور متضاد ہیں کہ انسان یہ
 سوچنے پر مجبور ہرجاتا ہے کہ اس تلیقہ کی غرض و غایت کیا ہے اور
 یہ تخلیقی ادب پر کھونکر اثر انداز ہوسکتی ہے۔

آخر میں اُس مقدس یزم سخن کا بھی تذکرہ ضروری ہے جس کی مسدوم فضا میں اردو شاعری اکثر دم توڑتی ہوئی نظر آتی ہے، یعنی مشاعرہ—جہاں کی وہ محفل جہاں کبھی کچھ پڑھے لکھے بھی تنہا طبع کے لئے بیونچ حائے ہیں، جہاں شعر کے فطری معائنہ تفع اور آورد کی قربانگاہ پر ہیئت چڑھتے جاتے ہیں، جہاں زانہوں کے سوتیلانہ مذاق کو شعر و شاعری کا صحیح معیار قرار دیا جاتا ہے، جہاں شاعر جذبہ شعر سے بیتاب ہو کر نہیں بلکہ دوسروں پر اپنی نفیلت اور برتری ثابت کرنے اور اپنی سخاوتی کا سکھ چمانے کے لئے جاتا ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ مشاعرے کا اصل مقصد صرف اتنا ہے کہ شعرا اہل محفل کو اپنا کلام سنائیں تو اُس کی معصومیت ظاہر ہے؛ لیکن فور کیجئے تو مشاعرے کے مفہوم ہی میں ایک دوسرے پر سبقت لے جانے کی کوشش مشعر ہے۔ چنانچہ ہوتا بھی یہی ہے کہ ایک مقررہ طرح پر غزل کہہ کر شعرا اپنے ”کلام یاغت نظام“ سے ”سا معین کو معظوظ“ اور ”مہتمم مشاعرہ کو ملوں“ فرمایا کرتے ہیں۔ البتہ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ قبل مشاعرہ شاعر اپنی پسند سے کچھ اپنا کلام سنا دیتا ہے۔ اسے مشاعرے کی اصطلاح میں غیر طرحی کہتے ہیں؛ لیکن اس کا تعلق اصل مشاعرہ سے اُنسا ہی ہوتا ہے جتنا سلیما میں کسی اضافی تصویر (Side Picture) کا اصل فلم سے یا ٹاک کی نقل کو اُس کے اصلی قصے سے۔ مشاعرہ درحقیقت اُسیوقت شروع ہوتا ہے جب مقررہ طرح پر نہیں آزمائی کیجائے۔ ظاہر ہے کہ اس جذبہ تفوق کے مانتحت جو کچھ کہا جائے اسے شاعری تو نہیں البتہ ننگ شاعری کہنا بجا ہوگا۔

عہد جدید سے پہلے یہ مشاعرے حقیقتاً اصول و معیار سے بیگانہ تنقیدوں کی حیثیت رکھتے تھے جو مختلف زمانوں میں غیر اُردو

پر شعر و شاعری کے نظریوں اور شعر گوئی کے اصولوں میں تغیر و تبدل پیدا کرتے رہے۔ قدیم شاعر کی ذہنیت کی نشو و نما در اصل اسی کی فضا میں ہوتی تھی، جس میں اس کے ذاتی تفکر و تدبیر اور اس کی فطری صلاحیتوں کو بہت کم دخل ہوتا تھا۔ ان مشاعروں کا جو اثر شاعری پر پڑا محتاج یہاں نہیں۔ قدما کے دواویں کا مطالعہ کہتے تو معلوم ہوگا کہ سوائے محدودے چلد کے کوئی ان کے زہریلے اثرات سے نہیں بچ سکا اور ان محدودے چلد کو بھی کبھی کبھی کم و بیش آلودہ ہونا ہی پڑا۔ سلکاخ زمین، مشکل ردیف و قافیہ، صنائع و بدائع، سخاوت و ابتدال، دو غزبے اور سہ غزبے وغیرہ سب اسی کی برکتیں ہیں۔ بزم مشاعرہ اب بھی اسی شان سے منعقد کی جاتی ہے اور اس میں جس جس طرح شاعری کی توہین ہوتی ہے اس سے صرف وہی نا واقف ہے جو جاننا نہیں چاہتا اس لئے اس پر کچھ لکھنا بیکار ہے۔ یہ رسم اُس وقت تک جاری رہے گی جب تک ہمارے متشاعرین موجود ہیں کیونکہ ان کی محنتوں کا صلہ اسی سے ملتا ہے، خود وہ کتنے ہی بھدے طریقے سے کہیں نہو۔ لیکن وہ بھی کہا کریں، وہ جانتے ہیں کہ زندگی کے دیگر مشاغل میں بھی ان کی ذہنیت ان کو متشاعر کی حد سے آگے نہ بڑھنے دے گی، جب کہ دیگر آسانہوں کے ساتھ مشاعرے کے مواقع بھی صرف یہیں حاصل ہیں اور جس سے بہر حال کچھ نہ کچھ اشک شونی ہو جاتی ہے۔

یہاں یہ بھی جان لینا چاہئے کہ اردو میں شعر و سخن کی نسبت کہا خیالات رائج ہیں اور ان کا شاعری پر کیا اثر پڑا۔ قدما نے نفس شعر اور اصول شاعری سے کبھی بحث نہیں کی جس سے ہم کو اس باب میں ان کے نظریوں کا علم ہوتا۔ ان کے کلام کا مطالعہ کر کے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ انہوں نے یکسر فارسی شاعری اور اس کے خیالات و

روایات کا اتباع کیا ہے - خود فارسی نے عربی کی خوشہ چینی کی ہے - چنانچہ اردو شعرا بھی بلا کم و کاست دہی نظریہ رکھتے تھے جو فارسی و عربی میں رائج تھے - ان زبانوں میں شعر کی تعریف دو طرح سے کی گئی ہے - فن عروض کے نقطہ نظر سے شعر کلام موزوں کو کہتے ہیں اور منطق بالتر کلام کو شعر قرار دیتی ہے - چنانچہ شعر کی مکمل تعریف ان دونوں کو ملا کر کی گئی ہے ' یعنی شعر موزوں اور با اثر کلام کو کہتے ہیں - اس اجمال کی تفصیل پروفیسر مسعود حسن صاحب کی کتاب ہدایہ شاعری میں ملے گی ' ہم اس پر صرف تکتود کرنا چاہتے ہیں -

اس میں شک نہیں کہ کسی ادب میں شعر کی کوئی ایسی جامع و مانع تعریف نہیں کی گئی جس پر سب متفق ہوں اور یہ شائد نا ممکن بھی ہے ' لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ ہم ان تعریفوں کے استقام سے ہیستھو رہیں - مندرجہ بالا تعریف بھی گمراہ کن ہے کیونکہ اس میں شعر کو شاعر کی ذات سے بالکل جدا کر کے پیسہ کیا گیا ہے - موزونیت سے تو قطع نظر کیجئے کیونکہ کثرت رائے اسکی مزائمت میں ہے اور یہ شعر کیلئے ضروری تسلیم کر لی گئی ہے ' لیکن کلام کا با اثر ہونا اچھے وسعت معانی کے اعتبار سے بہت مبہم سی بات ہے - پھر کلام کا با اثر ہونا سامع کی صلاحیت قبول پر اتنا ہی منحصر ہے جتنا کہ شاعر کی شاعری پر - ممکن ہے کہ جس شعر سے سامع متاثر ہوا ہے شاعر اس سے متاثر نہ ہوا ہو اور جو شعر شاعر کے تاثرات کا صحیح ترجمان ہو سامع کو متاثر نہ کر سکے - ممکن ہے کہ ایک بوج و بے معنی شعر کسی کو اس لئے متاثر کرتا ہے کہ اُس کی زندگی کا کوئی واقعہ اس شعر سے مطابقت کرتا ہے اور ایک اچھا شعر اس لئے بے مزہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ سامع کے انفرادی دلچسپ و پست جذبات سے بلند واقع ہوا ہے - غرضیکہ اس تعریف میں یہی خامی

ہے کہ اس نے ایک سوال کو حل کرنے میں دوسرا سوال پیدا کر دیا ہے ۔
 شاعر کی جگہ سامع اور شعر کی جگہ سامع کا ذوق پیش نظر ہو جاتا ہے اور
 یہ ضرورت پیدا ہو جاتی ہے کہ پہلے اس کا ایک معیار قائم کر لیا جائے ۔
 خود شاعر کی ذات کو پس پشت دال دیا گیا ہے ۔ اگر اُس کا کلام دوسروں
 کو متاثر کرنا ہے تو شعر ہے ورنہ نہیں ، یعنی اس سے بحث نہیں کہ شاعر
 نے خود متاثر ہو کر کہا ہے یا نہیں ۔ اسی وجہ سے ایک زمانے میں شاعری نے
 ایک ایسے فن کی حیثیت اختیار کر لی تھی جس کا تہذا مختصر دوسروں
 کو خوش کرنا تھا اور اردو شاعری کے ایک پورے دور میں شعرا اپنے جذبات
 و تاثرات سے بے نیاز ہو کر دوسروں کے لطف کے لئے شعر کا خون کرتے رہے ۔
 چنانچہ ایسے شعرا اب نہیں پڑھ جاتے کیونکہ زمانے کا مذاق بدل چکا ہے اور
 لوگوں کے لئے اُن کے کلام میں اب کوئی دلکشی نہیں لیکن وہ شعرا جن
 کی قدر اُن کے زمانے میں نہیں ہوئی اب زیادہ پڑھ جاتے ہیں کیونکہ اُن
 کا کلام اُن کے ذاتی جذبات خیالات کا ترجمان ہے جو شعر و شاعری کے ابدی
 سرچشمے ہیں ۔

کہا جاتا ہے کہ شاعر کے تاثرات کا پتہ کلام کے اثر ہی سے لگایا جا سکتا
 اور پتھنا ” اتجہ از دل خیزد بر دل ریزد “ سے ہم کو انکار نہیں لیکن یہ
 فطرت کا کوئی ایسا قانون نہیں جو نہ قوت سکے ، کوئی ایسا کلیہ نہیں جو
 مستثنیات سے خالی ہو ۔ اس لئے صرف ” بر دل ریزد “ سے ” از دل خیزد “
 پر حکم لگانا ہمیشہ صحیح نہیں ہو سکتا ۔ خود شعر میں اور بھی ایسے
 قرائن موجود رہتے ہیں جن سے اُس کی صداقت کا علم ہو سکتا ہے ۔ اسی
 وجہ سے مغربی تنقید شاعر کے زمانے اور ماحول ، اُس کے سوانح حیات اور
 اُس کی شخصیت کے مطالعے سے اُس کے کلام کو سمجھنا چاہتی ہے ۔ پوپ
 کی نظم ” قلہائی “ صرف اس لئے بے وقوف تھرائی گئی ہے کہ اُسکی مدنیت
 پسند طبیعت اور اُسکی زندگی اُن خیالات کے بالکل مدافہ تھی جو اُس

نظم کا موضوع قہر حالانکہ بادی النظر میں اُس کے با اثر ہونے سے کسی کو انکار نہیں ہو سکتا۔ مولانا شبلی بھی اسی مغالطے میں پو گئے ہیں۔ شعرا المعجم جلد چہارم میں لکھتے ہیں کہ ”ملطقی پھر ائے میں شعر کی تعریف کرنا چاہیں تو یوں کہہ سکتے ہیں کہ جو جذبات الفاظ کے ذریعے سے ادا ہوں وہ شعر ہیں اور چونکہ یہ الفاظ سامعین کے جذبات پر بھی اثر کرتے ہیں یعنی سلسلے والوں پر بھی وہی اثر طاری ہوتا ہے جو صاحب جذبہ کے دل پر طاری ہوا ہے اس لئے شعر کی تعریف یوں بھی کر سکتے ہیں کہ جو کلام انسانی جذبات کو ہر امکھتہ کرے اور اُن کو تحدیک میں لائے شعر ہے۔“ یہ ترمی کیونکر ہے کہ جو اثر صاحب جذبہ کے دل پر طاری ہوا ہے وہ سامعین پر بھی طاری ہو؛ اور شعر کی یہ تعریف ہوتے ہوئے کہ جو جذبات الفاظ کے ذریعے سے ادا ہوں وہ شعر ہیں دوسری تعریف کی ضرورت بھی نہیں دہتی۔ سامعین پر اثر ہونا حقیقتاً کلام کے شعر ہونے کی دلیل نہیں بلکہ شعر کے کامیاب ہونے کا ثبوت ہے اور شعر بہر صورت شعر ہے عام اس سے کہ وہ کامیاب ہے یا ناکامیاب۔ شعر کی کامیابی یا ناکامی سے ہمارا مطلب اُس اچھا یا معمولی ہونا ہے۔ شاعر نے اپنے کسی جذبے یا خیال کی ترجمانی موزوں الفاظ میں کر دی شعر بن گیا۔ وہ کئی شعر کی کامیابی۔ سامعین پر اس کا اثر۔ یہ اُس جذبے یا خیال کی نوعیت اور شعر کے دیگر عراض اور محسنات پر منحصر ہے؛ جس کا تعلق نفس شعر سے نہیں۔ اس لئے شعر کی تعریف میں شاعر کے تاثر پر زور دینا چاہئے۔ یہ کہنا نسبتاً زیادہ صحیح ہے کہ یہ موزوں الفاظ میں اپنے جذبات و خیالات کی ترجمانی کا نام ہے۔ گو بسا اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ شاعر خارجی حالت اور واقعات نظم کرتا ہے، لیکن وہ اُن کو ویسا ہی نہیں پیش کرنا چھوے کہ وہ بجائے خود ہوتے ہیں۔

شاعر اُن کو اپنے لائرات میں رنگ کر پڑھ کرنا ہے یہاں تک کہ وہ اُسکی داخلی کیفیات کے مظہر ہو جاتے ہوں۔ شاعری ' شاعر کی زندگی ' اُسکی شخصیت اور اُس کے جذبات و خیالات کی آئینہ دار ہے ' اور اُس بات سے قطعی بے نیاز ہے کہ دوسروں پر اُس کا کیا اثر مرتب ہوتا ہے۔

غزل ' اردو کی مقبول ترین صنف سخن ہے اور اردو شاعری کا معتد بہ حصہ غزلیات ہی پر مشتمل ہے لیکن اُسکے متعلق بھی اب تک عجیب عجیب خیالات رائج ہوں۔ بڑی عبرت کی بات تو یہ ہے کہ ملک کے وہ اہل قلم بھی جو زندگی کے دیگر شعبوں میں آزادی اور اجتماع کے علمبردار ہوں یہاں پور اُسی قدامت پرستی اور تلک نظری کے شکار ہوں۔ لیکن جس طرح ترقی کی دروازے میں بعض جگہ زمانے کے ساتھ ساتھ وہ کر انہوں نے ' کم از کم ' بچے پیدا کر دیے ' دوسروں کو پوچھ چھوڑ دیا ہے اُسی طرح یہاں زمانہ اوروں کو لوکر آئے توہ چکا ہے اور اُن کی شکستہ پرائی سے مطلق بے پروا۔ کہا جاتا ہے کہ غزل میں صرف عشق و محبت کے جذبات نظم کئے جانے چاہئیں اور عشق و محبت بھی وہ جسکا تعلق گوشت و پوست سے ہو ' اس لئے کہ گوشت و پوست سے جدا ہو کر ان کا کوئی منہوم سمجھ میں نہیں آتا۔ بڑی مشکل ہے۔ فطرت کے قوانین میں کسی ایک شخص کی سمجھ کا لحاظ رکھا نہیں گیا اور آپ کو اپنی فہم پر اعتماد اتنا ہے کہ ہر بات کو سمجھ لے لے پر مصر ہوں۔ پھر یہ لازمی ہے کہ جب آپ اُس بلندی پر نہیں پہنچ سکیں گے جہاں یہ حقیقتیں منکشف ہو سکتی ہیں تو مجبوراً اُنکو کھاچ کر اپنی سطح پر لانا چاہیں گے ' نتیجہ ظاہر ہے۔ حقیقتیں اپنی جگہ پر رہتی ہیں اور آپ کے ذوق کی ملت میں رسوائی ہوتی ہے۔ [۱]

اردو ادب کی ایک بہت بڑی بدستی یہ ہے کہ ہمارے اکثر شعرا اور ناقد اب تک شاعر کے جذبات و خیالات کا صحیح تعلق زبان اور طرز بیان سے نہیں سمجھ سکے۔ یہ اکثر اختلاف رائے کا باعث ہوتا ہے، اسکی وجہ شاید یہی ہے کہ اس موضوع پر اصولی حیثیت سے بہت کم بحث کی گئی ہے۔ مولانا حالی اور شبلی نے البتہ اس پر کچھ لکھا ہے، لیکن اُن کا مآخذ عربی تصانیفات ہیں جن میں اس مسئلے پر کافی روشنی نہیں ڈالی گئی ہے اور مغربی خیالات کی رنگ آمیزی کرنے کے بعد ہی یہ حضرات کہتی ہیں کہ اس موضوع پر براہ راست اظہار خیال کیا جائے۔ سچ بوجھ تو اُس زمانے کے لئے وہی بہت تھا جس میں اُنہوں نے یہ خیالات قلمبند کیے تھے۔ ہم کو تو یہی تعجب ہوتا ہے کہ بعض لوگ اب تک اُس سطح پر بھی نہیں پہنچ سکے جس پر یہ بزرگ بہت پہلے پہنچ چکے تھے۔ بہر حال ہمارا مخاطب اُن حضرات سے نہیں بلکہ نئی نئی پود کے اُن افراد سے ہے جس کے ہاتھ میں اردو ادب کے مستقبل کا فیصلہ ہے۔

سب سے پہلی بات اس سلسلے میں یہ سمجھ لیٹی چاہیے کہ شعر کا انداز بیان نثر سے بالکل جداگنا ہوتا ہے۔ نثر میں معنی و مطالب بہت صاف اور واضح ہوتے ہیں کیونکہ وہ جزئیات کی تفصیل بھی پیش کرتی ہے۔ نثر کا تعلق عموماً ہمارے عقلی وجدان سے ہوتا ہے۔ یہ اشیاء کی حقیقتیں ہمارے سامنے اس طرح پیش کرتی ہے کہ ہم اُنہیں سمجھ سکیں، اسی لئے یہ توجہ و تاویل سے کام لیتی ہے۔ برخلاف اس کے شعر کا تعلق ہمارے جذباتی وجدان سے ہے۔ شعر ہم کو سمجھانا نہیں بلکہ متعسوس کرانا چاہتا ہے۔ وہ تشبیہ و استعارہ، کدایہ و تمثیل سے کام لیتا ہے جو براہ راست ہمارے جذبات پر اپنا اثر ڈالتے ہیں۔ شعر مختصر

ہوتا ہے ، اُس میں تو صبح و فصل کی گنجائش نہیں ہوتی ، اِس لئے وہ بعدِ نسبت نثر کے مبہم مگر خیال افزا ہوتا ہے ۔ خیال افزا ہے ہمارا مطلب یہ ہے کہ الفاظ کا انتخاب اور اُن کا در و بست اچھے معانی اور اصوات کے اعتبار سے ایسا ہو کہ وہ سامع کے ذہن کی دہری شاعر کے اُس اصلی تخیل کی طرف کریں جو لفظ و بہان کے حدود سے باہر ہے ۔

شعر کا مبہم ہونا بھی ظاہر ہے ۔ معلوم نہیں کہیں بعض لوگ سمجھتے ہیں کہ ہر بات جو محسوس کیجائے اُسی طرح کہی بھی جاسکتی ہے ۔ تخیلات اور تصورات کی قلمرو میں تو الفاظ کا گزر ہوتا رہتا ہے لیکن تاثرات اور احساسات کی دنیا میں بسا اوقات تخیل بھی پر نہیں مار سکتا ؛ الفاظ کا کیا ذکر ۔ دوسروں سے قطع نظر کر کے ذرا آپ خود اپنی زندگی کے اُن لمحات کا تصور کیجئے جب آپ کا دل یکسر احساس اور محض تاثر تھا ، اور جسے باوجود کوشش کے نہ آپ سمجھ سکے اور نہ بہان کر سکے ۔ آپ کہیں گے کہ شاعر اور عام انسان میں یہی تو فرق ہے کہ اُس میں قوت بہان نسبتاً زیادہ ہوتی ہے ، اور یہ بھول جائیں گے کہ شاعر اُسی نسبت سے فطرتاً زیادہ ذکی الحس بھی ہوتا ہے ۔ حقیقت یہ ہے کہ کسی شاعر سے عیشہ یہ توقع کرنا کہ وہ اچھے جذبات کی ترجمانی بلا کم و کاست من و عن کردے محض غلطی ہے ۔ زبان ہمیشہ ایک سچے شاعر کے جذبات و خیالات سے پیچھے رہتی ہے اور اُنہیں مکمل طور پر نہیں پوش کر سکتی ۔ شاعر کے جذبات و خیالات زبان کے محکوم بن کر نہیں رہ سکتے ، زبان اُن کی تابع ہوتی ہے ۔ اسی طرح شاعر مردہ الفاظ میں جان ڈالتا ہے ، زندہ الفاظ میں نئے نئے معانی پیدا کرتا ہے اور اُس کا طرزِ بیان زبان میں تو بہ نو اسالیب کا اضافہ کرتا ہے ۔ اگر وہ حسبِ ضرورت زبان میں قطع و برید نہ کرے تو زبان کا ارتقا ہم چاہے اور کچھ عرصے بعد اُس کی حیثیت صرف ایک حسد بے جان کی رہ جائے ۔

انگلستان کا مشہور شاعر نکار مارلو کہتا ہے کہ اگر وہ تمام قلم
 جن کو شعرا نے کبھی اپنے ہاتھ میں لیا ہے، اُن کی تمام خصوصیات سے
 متصف ہو کر متعلقہ طور پر کوئی شعر لکھیں، تو بھی کوئی نہ کوئی حسن و
 خوبی ایسی رہ جائیگی جس کو وہ الفاظ کا جامہ نہ پہنا سکیں گے۔
 یہ خیال اِس حد تک صحیح ہے کہ اگر کوئی شاعر یہ دعویٰ
 کرے کہ وہ اپنی کیفیات ذہنی اور واردات قلبی کو مکمل طور پر
 شعر میں لا سکتا ہے، تو سمجھ لیجئے کہ یہ اُس کی قدرت بیان
 کا ثبوت نہیں بلکہ اُس کے افلاس تخیل اور مودہ دلی کی دلیل
 ہے۔ شاعر کے تخیل کی پرواز بعض وقت اُس سطح پر ہوتی ہے جہاں
 زبان کی رسائی پوری طرح نہیں ہو سکتی۔ اُس کے جذبات و خیالات
 بسا اوقات اتنے لا محدود ہوتے ہیں کہ وہ ان کو محدود نہیں کر سکتا۔
 وہ اُن کو بیان کرنا چاہتا ہے لیکن وہ الفاظ کی گرفت کو پورے
 طور پر قبول نہیں کرتے، اور پھر ایک نہ ایک نکتہ بلیغ اور کوئی نہ کوئی
 رمز لطیف ایسا باقی رہ جاتا ہے جسے وہ سامع کی سخن فہمی پر اعتماد
 کر کے چھوڑ دیتا ہے۔ اب اگر سامع کا تخیل بالکل تھرس اور جامد ہے اور
 اُس کے جذبات مضطرب اور السردہ ہیں تو بہتر یہ ہے کہ وہ شاعری سے کچھ
 واسطہ ہی نہ رکھے، کہ زندگی کے اور شعبے بھی ہیں جہاں اُس کے غیر شاعرانہ
 دماغ کی خشکی بھی پسندیدہ اور ضروری صنف قرار دی جائیگی۔ شاعر
 معذور ہے۔ وہ اُس کے بھدے ذوق کی خاطر اپنے خیالات و احساسات کی
 لطافت کو مجروح نہیں کر سکتا۔

پھر جہاں کچھ حقائق ایسی ہوتی ہیں جن کا جلوہ شاعر
 بخوبی دیکھ لیتا ہے، وہاں کچھ ایسی بھی ہو سکتی ہیں جن کی صرف
 ایک جھلک دکھائی پڑتی ہے۔ شاعر جب اُنکی ترجمانی کرتا ہے تو

لا محالہ ایک ایسا شعر ملتا ہے جس کا مفہوم واضح تو نہیں ہوتا لیکن ایسا ضرور ہوتا ہے کہ سماع یا ناظر باندازۂ استقامت اُس حقیقت کی ایک جھلک دیکھ لیتا ہے - یہی وجہ ہے کہ شاعری کا پودا سدا بہار ہے - اُس کے مطالب و معانی میں سماع کی بلندی مذاق کے ساتھ ارتقا ہوتا رہتا ہے - اور یہی وجہ ہے کہ بعض شعرا کو ہم ہم نسبت اُن کے زمانے کے زیادہ اچھی طرح سمجھتے ہیں ' اور شاید آنے والی نسلیں اُن کو ہم سے بھی بہتر سمجھ سکیں گی - اکثر کہا جاتا ہے کہ بعض لوگ اس نظریے سے فائدہ اٹھا کر معنی و مطلب سے بے پروا ہو جاتے ہیں اور محض الفاظ کے گورنر دھندے کو اصل شاعری سمجھ کر یا تو اپنے مسیر کو دھوکا دیتے ہیں یا دوسروں کو فریب میں مبتلا کرنا چاہتے ہیں - یہ شذیت ایک بڑی حد تک مستوی ہے ' لیکن جب ایک شاعر کا پررا کلام پڑھیں نظر ہو تو یہ فیصلہ کر لینا چلداں دشوار نہیں کہ آیا واقعی وہ کچھ خیالات کا مالک ہے یا اُس کی شاعری شروع سے آخر تک صرف ایک سبز باغ ہے - پھر جب ہم کو یہ معلوم ہو جائے کہ وہ ایک زبردست انفرادی شخصیت رکھ ہوئے دواصل کچھ کہنا چاہتا ہے اور بعض وقت بڑی بڑی باتوں کہہ جاتا ہے ' تو ہم کو اس کی طرف سے مطمئن ہر جانا چاہیے کہ اب اُسکے ہائے ہوئے الفاظ کے خوبصورت طلسم بھی چھوٹی چھوٹی معدولی باتوں سے زیادہ بامعنی ہونگے ' خواہ وہ ہماری طرف اور واضح کہوں نہیں - اسی سلسلے میں یہ بھی گڑھ گڈا کر دینا چاہیے کہ سادگی اور وضاحت کی جستجو خطرناک ہے کیونکہ اگر اسی کو شعر کا معیار سمجھ لیا گیا تو "پن چکی" والی نظم کا جواب ملنا دشوار ہو گا - سادگی اور وضاحت کے جوہر وہاں کہلتے ہیں جہاں خیالات دقیق اور پیچیدہ ہیں ' روزمرہ کی چھوٹی چھوٹی سامانہ باتوں کرنے والا نہ سادگی کا دعویٰ کر سکتا ہے اور نہ وضاحت کا -

فرصتہ شعر کی حقیقت اتنی اعلیٰ و ارفع ہے اور شاعر کی شخصیت
 اتنی بڑی ہے تو اُس کو سمجھنے کے لئے اور اُس کے معانی و معائب میں
 امتیاز کرنے کے لئے ویسا ہی بلند معیار ہونا چاہئے۔ ہم کو یہ دیکھنا ہوگا
 کہ وہ کون سی حقیقتیں ہیں جنہیں شاعر پورے طور پر پیش کر سکا ہے
 اور وہ کون سی تہذیبیں جن کی وہ صرف ایک جھلک دیکھ سکا ہے۔ اُس کے
 جذبات و تاثرات میں کہاں تک اُس کی انفرادیت کو دخل ہے اور اُس
 نے کس طرح اُن کی ترجمانی کی ہے۔ لیکن اگر ہم نے اُس کے کلام میں اپنے
 مضمومات کی جستجو کر کے اور اُس کی شخصیت میں اپنا انعکاس دیکھ
 کر کوئی بھلی یا بری رائے قائم کی، تو اِس کا اطلاق شاعر سے زیادہ اپنے آپ
 پر درست ہوگا۔

نیونگ خیال

ہندوستان کا مقبول ترین علمی اور ادبی

ماہوار مجلہ - دس سال سے برابر شائع

ہو رہا ہے - سال بھر میں تقریباً

--- ایک ہزار (۱۰۰۰) صفحات ---

اور

کئی درجن رنگین تصاویر

--- شائع ہوتی ہیں ---

ملک کی کئی ہزار تعلیم یافتہ خواتین اسے پڑھتی ہیں -
نیونگ خیال کی اشاعت ہندوستان بھر کے تمام علمی ادبی رسائل
میں سب سے زیادہ ہے ہر ماہ تقریباً ایک لاکھ تعلیم یافتہ حضرات
کے مطالعہ میں رہتا ہے - نیونگ خیال کی مقبولیت کا راز
صرف یہ ہے کہ اس میں تمام بڑے بڑے اہل قلم مضامین لکھتے
ہیں اور اس کا چاند بے حد قلیل ہے -

جلد سالانہ : تین روپے چار آنے - سالانہ سہیت چار روپے
بارہ آنے - سالانہ دسمبر کے پرچے کے علاوہ بطور زائد خاص نمبر
معدودہ شائع ہوتے ہیں ' جس کی جدا گانہ قیمت ایک روپیہ آٹھ آنے
ہوتی ہے -

نیونگ خیال میں اشتہار دینا ہندوستان کی تمام معمول پہلاک
تک پہنچانے کا بہترین ذریعہ ہے -

ملوچر

نیونگ خیال

شاہی محلہ ' لاہور -

سائنس



انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد (دکن)

کا خالص

سائنس کا سہ ماہی رسالہ



جو

جنوری ، اپریل ، جولائی اور اکتوبر میں شائع ہوتا ہے

جس میں

سائنس کی جدید ترین ایجادات ،

انکشافات اور اختراعات پر بحث ہوتی ہے

زیر ادارت

جلاب پروفیسر مولوی محمد نصیر الدین احمد عثمانی صاحب

ایم۔ اے ، بی ایس سی - معلم طبیعیات ، کلیہ جامعہ عثمانیہ -

سالانہ جلد : آٹھ روپیہ - ایک نسخہ کی قیمت دو روپیہ -

انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد (دکن)

یا

کتابستان

۱۷ - سٹی روڈ ، الہ آباد سے

طلب کیجئے

سال نو کا غیر فانی

تصفہ

رسالہ ”جہانگیر“ لاہور کا

سالنامہ سنہ ۱۹۳۵ء

اپنی تمام دلاویزیوں کے ساتھ ملحقہ شہود پر جلوۂ گر ہو چکا ہے ۔ اس میں تقریباً ہر موضوع پر ملک کے بلند پایہ ادباء اور سحر طراز شعرا نے اپنے شاکار بھی کئے ہیں ۔ بہترین آرت کی سہ رنگی و پیکرنگی تصاویر اس کی دلنریبیوں میں اضافہ کر رہی ہیں ۔ صنعتاں تقریباً پورے دو سو اور قیمت فی پرچہ صرف ایک روپیہ ۔

لیکن

جو صاحب مبلغ تین روپے چھ آنے سالانہ قیمت بذریعہ ملی آرڈر ارسال فرما کر سال بھر کی خریداری منظور فرمائیں گے ان کی خدمت میں سالنامہ مذکور کے علاوہ اگست سنہ ۱۹۳۵ء میں شائع ہونے والا مہتمم بالشان نظام نمبر جو گذشتہ نظام نمبر سے ہر طرح بڑھ چڑھ کر ہوگا قیمت ۲ روپیہ بلا قیمت پیسہ ہوگا ۔

عام پرچے ماہ بماء پوری پابندی سے حاضر خدمت ہوتے رہیں گے ۔

نہاز مند

منیجر رسالہ ”جہانگیر“ (بلاوے روٹ) لاہور

اُردو

انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد (دکن) کا خالص

ادبی سہ ماہی رسالہ

جو

جنوری ، اپریل ، جولائی اور اکتوبر میں شائع ہوتا ہے

جس میں

ادب اور زبان کے ہر پہلو پر بحث کی جاتی ہے -

اُردو مطبوعات اور رسالوں پر تبصرے بھی کئے جاتے ہیں -

زیر ادارت

جناب پروفیسر مولوی عبدالحق صاحب ، بی ۔ اے -

سکریٹری انجمن ترقی اُردو اور پروفیسر اُردو جامعہ عثمانیہ ،

حیدر آباد (دکن) -

سالانہ جلد : سات روپے - ایک نسخے کی قیمت ایک روپیہ ۱۲ آنے -

انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد (دکن)

یا

کتابستان

۱۲ - مئی روٹ ، الہ آباد -

کانپور

زمانہ

رسالہ

اُردو کا بہترین رسالہ

جو سالہ ۱۹۰۳ء سے اب تک برابر ہر روز ترقی کے ساتھ جاری ہے۔

ایڈیٹر—منشی دیا نرائن نگم - بی۔ اے۔ -

زمانہ بقول اخبار بھارت متر کلکتہ اُردو کے رسالوں میں چوتھی
کا رسالہ ہے۔

زمانہ نے ملک کے تمام مشہور ترین انشا پردازوں کی علمی امداد
حاصل کر لی ہے۔

زمانہ میں بہترین اُردو شاعروں کی بہترین نظمیں شائع ہوتی ہیں۔

زمانہ میں ہر مبحث پر اعلیٰ ترین مضمین درج ہوتے ہیں۔

زمانہ میں مطبوعات جدید پر بے لوث تنقیدیں لکھی جاتی ہیں۔

اودھ اخبار 'لکھنؤ' - اُردو رسائل میں اپنے قابل قدر مضامین

کے لحاظ کے زمانہ نے بہت ترقی کی ہے۔

زمیندار 'لاہور' - زمانہ کے ساتھ زمانہ بھی روز افزوں ترقی کر رہا ہے۔

قیمت فی پرچہ ۸ آنے۔ سالانہ پانچ روپے

کسی ماہ کا پرچہ ملاحظہ فرماکر خریداری جاری فرمائیں

کتابستان

ماہر کتابیات—۱۷ - سنی روڈ، الہ آباد

یا

زمانہ، زمانہ کانپور

ہندوستانی

ہندوستانی اکیڈمی کا تاسیسی رسالہ

جلد ۵ { جولائی سنہ ۱۹۳۵ء } حصہ ۳

دگ وید کا زمانہ

(مقدمہ ۱-۹)

(از ڈاکٹر بیہلی پرشاد ' ایم ' اے - پی ' ایچ ' تپ - قی ایس ' سی)
ہو پیا اور مہاجودزو کے کہنذرات سے جس تہذیب کا پتہ چلتا ہے ،
اس سے قبل کی تاریخ کا ابھی تک پتہ نہیں چلا ہے ۔
دگ وید اور سب تہذیبوں کی طرح اس میں تبدیلیاں ہوئی
ہوں گی ، شاید کچھ ترقی ہوئی ہوگی ، دوسری تہذیبوں سے تعلق کے باعث
بہت کچھ باہمی اثر پڑا ہوگا ، لیکن ابھی تک اس کے تاریخی آثار نہیں
ملے ہیں ۔ ہو پیا اور مہاجودزو کے کہنذرات کے بعد تاریخ دگ وید
سے شروع ہوئی ہے ۔ دگ وید دس ملذلوں میں ملقسم ہے ، جن میں کل ملاکر
ایک ہزار اٹھائیس منتر ہیں ۔ یہ منتر مختلف دشہوں نے مختلف اوقات
اور مختلف مقامات پر بولائے تھے ، لیکن ان میں صحیح ترتیب قائم کرنا
ناممکن ہے ۔ کلی عالموں نے منٹروں کی زبان ، ان کے طرز ، خیال اور
مصلحتوں کو پیہی نظر دیکھ کر اس کے زمانے کی تحقیق کی کوشش کی ،
لیکن کافی مواد نہ ہونے کے باعث اس میں کامیابی نہ ہو سکی ۔ یقینی
طور پر تو صرف اتنا ہی کہا جاسکتا ہے کہ دسویں ملذل کے منتر اور منٹروں
کے بعد طہار کٹے گئے تھے ۔ اس لئے سب سے قدیم تہذیب کا بیان پہلے ہی

۹ ملذلوں کی بنیاد پر کیا جائے گا - دسویں ملذل کا استعمال بعد کی تہذیب کے لئے ہو سکتا ہے - پہلے ۹ ملذلوں کے بارے میں خیال ہے کہ سب سے پہلے دو سے سات تک ملذل بدائے گمہ تھے جو گرت سد ' وشوا متر ' کامدیو اتري ' بھرد دواج اور وشستہ رشہوں کے نام سے تھے - ان کے بعد شاید وہ ملتر طہار گئے گئے جن کا نمبر پہلے ملذل میں ۵۱ سے ۱۹۱ تک ہے - اس کے بعد پہلے ملذل کے دوسرے ملتر یعنی شروع کے پچاس ملتر اور آٹھویں ملذل کے ملتر بدائے گمہ - اس کے بعد سوم دیونا سے تعلق رکھنے والے ملتر شاید ان آٹھ ملذلوں سے نکال کر اکٹھا کیے گئے اور یہ ملتروں کا مجموعہ نویں ملذل کی صورت میں ظاہر ہوا [۱] -

دگ وید کے ملتروں میں کوئی ایسی بات نہیں ہے جس سے

دگ وید کا زمانہ

ان کی تاریخ کا فیصلہ کیا جاسکے ' اہل علم نے بہت کچھ طن و تخمین سے کام لیا ہے لیکن ابھی تک کوئی ایسا نتیجہ نہیں نکل سکا جس پر سب لوگ متفق ہوں - تقریباً ساٹھ ہتر برس ہوئے مشہور و معروف جرمن عالم میکس مولر نے ویدک اور آلوک سلسلہ کے فرق کا مقابلہ گریک زبانوں کے فرق سے کر کے یہ خیال کیا تھا کہ دگ وید عیسوی سلہ کے ۱۰۰۰-۱۲ سو سال پہلے بلایا گیا ہوگا ' لیکن یہ صرف خیال ہے ' تمام زبانوں میں ایک ہی تہذیب سے تبدیلیاں نہیں ہوتیں - اس زمانے کے دو بڑے ویدک عالم مہندرانل اور کھتم نے میکس مولر کی یہ رائے تسلیم کر لی ہے لیکن کچھ اور عالموں کی رائے ہے کہ دگ وید کے زمانے کو اور بہت پیچھے لہجانا چاہئے ' جونہی کسی تہذیبوں کی بنیاد پر جرمنی اہل علم سے کوئی نے دگ وید کا زمانہ

[۱]—دیکھئے آرنلڈ ' ریدک میٹر ' دگ وید سنگھٹا کا مقدمہ نوشتہ میکس مولر '

قریب قریب ۴۰۰۰ برس قبل مسیح ' اور بال گنگا دھو تلک نے تقریباً ۸۰۰۰ برس قبل مسیح تھرایا ہے ۔ لیکن پوری تحقیقات کرنے سے یہ واضح ہوئی ہے کہ انہوں نے بعض خدائی وہ جانی ہوں ۔ مشکل یہ ہے کہ قدیم ہندوستان میں جونہی کی بہت سی گنگاں تھیں اور ٹھیک ٹھیک پتہ نہیں چلتا کہ رگ وید میں کون سی گنگا مانی گئی ہے ۔ حال میں مغربی ایشیا کے ہنریک وائی نامی مقام پر مقامی کتبے ملے ہیں جو ۱۴۰۰ برس قبل مسیح کے ہیں اور جن میں ویدک دیوتاؤں کا حوالہ ہے ۔ ان سے ویدک تہذیب کی قدامت تو ثابت ہوتی ہے لیکن رگ وید کے زمانہ تصنیف پر کوئی روشنی نہیں پڑتی ' اب تک عالموں کی بحث جاری ہے ' حال ہی میں ولترنز نے اس نظریہ کی تائید کی ہے کہ رگ وید ۲۵۰۰ برس قبل مسیح میں تصنیف کیا گیا تھا ' اس لیے رگ وید ۱۲۰۰ ق - م یا یوں کہنے کے ۱۵۰۰ ق - م میں ضرور موجود تھا ' اور ممکن ہے کہ اس سے بھی بہت پہلے تصنیف کیا گیا ہو ' سب سے پرانے ملنے شاید بہت ہی قدیم ہوں [۱] -

رگ وید کی تہذیب تو ملنے کے زمانہ تصنیف سے بھی قدیم ہے ' اور بہت اونچے درجے کی تہذیب ہے ' اس کے ارتقا

آریہ

میں سیکڑوں برس لگے ہوں ' رگ وید کی زبان بھی بہت ترقی کرچکی ہے اور بہت پیچیدہ ہوچکی ہے ' اس کی نثر میں بھی سیکڑوں برس لگے ہوں گے ۔ یہ ساری تہذیب جس قوم میں شروع ہوئی اور اُنکی بڑھی اسے رگ وید نے خود آریہ بتلایا ہے ' رگ وید

[۱] - رگ وید کے زمانہ تصنیف کے لئے دیکھئے :- ریکس مولر ' رگ وید سنگھتا کے دیباچہ ' میکڈانلڈ ' ہنری آت سنکرت لٹریچر ' صفحہ ۲۸-۳۰ ' کیٹھ ' کیڈوچ ' ہنری آت الٹیا ' ۳ صفحہ ۱۱۳-۱۰۹ ' جیکوبی ' انڈین انٹی کولری ' ۲۲ صفحہ ۱۷۳ وغیرہ ' ٹیپو ' انڈین انٹی کولری ' ۲۲ صفحہ ۲۹۱ و ۸۵ بال گنگا دھو تلک ' آریہ - رٹرنز - گنگا پورسٹی ریفرنس لکچرس صفحہ ۱ وغیرہ -

ہی میں اس بات کے کئی ثبوت ملتے ہیں کہ یہ آریہ لوگ کہیں باہر
 سے ہندوستان میں آئے تھے ' رگوید میں درجائے جملہ تک ملنے والے قدرتی
 مناظر ' حیوانات اور نباتات کا حوالہ ملتا ہے ' آگے کی ادبیات میں مشرقی حصہ
 ملک کی مختلف باتیں بھی ملتی ہیں ' اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ آریہ
 مغرب سے آکر پہلے پنجاب میں آباد ہوئے اور پھر آگے گھٹڑے بڑھے ' سارے
 وگ وید میں فہر آریوں کے ساتھ لڑائی کی کشمکش موجود ہے ' اس سے
 بھی معلوم ہوتا ہے کہ باہر سے آنے والے آریوں کو قدیم باشندوں سے بہت
 لڑنا پڑا ' اس میں تو کوئی شک نہیں معلوم ہوتا کہ آریہ لوگ کسی
 زمانے میں مغربی دروں میں سے ہو کر ہندوستان میں داخل ہوئے تھے ' لیکن
 یہ پتہ لگانا بہت مشکل ہے کہ یہ پہلے کہاں رہتے تھے اور دوسری قوموں
 سے ان کے کہا تعلقات تھے - سنسکرت ' پشتو ' فارسی وغیرہ ایشائی زبانوں
 میں اور گریک ' لہتن ' جرمن ' انگریزی ' فرنچ اور روسی وغیرہ زبانوں
 میں بہت سی یکسانیت ہے ' پتا ' ماتا ' بھائی وغیرہ کے ظاہر
 کرنے والے بہت سے الفاظ اور بہت سے افعال صاف طور سے ایک ہی مادہ
 سے مشتق ہیں ' اس لئے انیسویں صدی میں اہل علم کو خیال ہوا
 تھا کہ یہ سب زبانیں ایک ہی قدیم زبان کی مختلف صورتیں ہیں -
 اور ان سب زبانوں کے بولنے والوں کے آبا و اجداد اس قدیم زبان کے بولنے
 والے ایک ہی جماعت کے افراد تھے - یہ قدیم آریہ جماعت تھی اور یہ لوگ
 بہت قدیم زمانے میں ایک ہی مقام پر رہتے تھے یہاں تک تو اہل علم
 متفق تھے - اس خیال کو مہکس مولر وغیرہ نے اپنی تصانیف اور انچچروں
 کے ذریعہ ایسا پھیلایا کہ اس کی حقیقت مسلمات میں سے ہو گئی -
 ہندوستان ' افغانستان ' فارس اور یورپ کے زیادہ تر باشندے ایک ہی آریہ
 جماعت کی اولاد مان لئے گئے ' قدیم مقام کے بارے میں علماء کے مختلف

خیالات تھے - بہتوں کی رائے تھی کہ یہ مقام وسط ایشیا تھا جو اس
 قدیم زمانے میں سر سمز و زرخیز خطہ تھا ' لیکن آہستہ آہستہ وہ
 خشک ہونے لگا اس وقت آریہ لوگ اُسے چھوڑ کر مغرب ' جنوب ' اور
 پھر یورپ کے ممالک میں جا بسے ' لیکن کچھ عالموں کی رائے تھی کہ
 قدیم مقام ' مشرقی روس میں تھا - کچھ اور دایوں کے مطابق یہ مقام
 فن لینڈ میں تھا ' جہاں اب بھی سنسکرت سے بہت ملتی جلتی ایک
 زبان بولی جاتی ہے ' یا یہ پرانا گھر وسط یورپ میں ' موجودہ برہمنہ
 (چیکو سلواکیا) میں تھا ' جہاں کے درخت اور جانور وغیرہ ایسے
 معلوم ہوتے ہیں جسے پرانی رچاؤں میں مذکور ہیں - بال ٹنگا دھر تلک
 کی رائے تھی کہ یہ مقام کہیں قطب شمالی کے قریب تھا ' یہ بحث
 ابھی طے نہیں ہوئی تھی کہ دوسرے اطراف سے تمام آریہ تصورات پر
 مخالفت شروع ہوگئی ' قومیت کے مسائل پر غور کرنے والے کچھ عالموں
 نے اس بات پر زور دیا کہ زبان کی یکسانیت سے قوم کی یکسانیت نہیں
 ثابت ہوتی ' لیکن پرانی ہڈیوں اور کھوپڑیوں کی ناپ سے ظاہر ہوتا ہے
 کہ آریہ زبان بولنے والوں کے آبا و اجداد ایک قوم سے نہیں ہوسکتے
 وہ مختلف قوموں پر مشتمل ہوں گے - زبان ' مذہب اور تہذیب کی
 یکسانیت سے صرف اتنا ہی ثابت ہوسکتا ہے کہ یہ لوگ کسی زمانے
 میں ایک ترقی کرنے والی جماعت کے زیر اثر تھے یا ایک دوسرے کی
 نقل کرتے تھے - اس لئے اب پرانے آریہ تصورات نہیں تسلیم کئے جاتے
 یا یوں کہئے کہ اس ترمیم شدہ صورت میں مانے جاتے ہیں - موجودہ
 اعتقادات سے ہندوستان کی تاریخ کے بارے میں ایک نتیجہ یہ نکلتا
 ہے کہ شمالی ہندوستان میں بھی جو لوگ باہر سے آئے وہ آریوں کی اولاد
 نہیں مانے جاسکتے - بہت سے آریہ ہندوستان آئے تھے لیکن وہ اُتلم نہ تھے

کہ پرانے باشندوں کو نہست و نابود کر دیں ' ان کی مضبوط تہذیب نے کچھ صدیوں میں سارے ملک پر قبضہ جما لیا لیکن سارے ملک کو آباد کرنا ان کے لئے ناممکن تھا۔

یہ تو صاف ظاہر ہے کہ آریہ لوگ ہندوستان میں شمال مغرب
 کے دروں سے آئے تھے لیکن ہرمل و پھرہ کچھ عالموں
 نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ کچھ آریہ
 کشمیر کے راستوں سے آئے اور ہمالیہ کے دامن میں چلتے ہوئے گلگا جمنا کے
 مہدائوں میں آ بسے ' اس خیال کی تائید لسانیات کے مشہور و معروف
 عالم ' ہرگزیرسن نے مختلف ملکوں کی مروجہ زبانوں کے مقابلے کی بنیاد
 پر کی ہے ' لیکن ابھی تک اس خیال کو مضبوط کرنے کے لئے کوئی ناقابل
 قطع ثبوت نہیں ملا ہے ' جب تک یہ رائے اور مضبوط نہ ہو جائے
 اس وقت تک ہمیں اسی خیال کے مطابق تاریخ لکھنا پڑے گی یعنی
 یہ کہ آریہ لوگ شمال مغرب سے آئے تھے ' گمان غالب یہ ہے کہ سب آریہ
 ایک ساتھ نہ آئے ہوں گے ' جیسا کہ عموماً انسانی گروہ کا خاصہ ہے ' وہ
 چھوٹی بڑی تعداد کے جھلندوں میں آئے ہوں گے ' رگ وید کے زمانے میں
 وہ سارے پنجاب میں تو پھیل ہی گئے تھے لیکن گلگا اور جمنا کے کناروں
 میں بھی پہنچ گئے تھے ' ملتروں میں پانچویں ندیوں کا بار بار حوالہ دیا
 گیا ہے - تبستا یعنی جہلم ' اسکی یعنی چناب ' پروشلی یعنی راوی '
 بیہاس یعنی بیاس اور شتودری یعنی ستلج - جمنا کا ذکر تین بار
 اور گلگا کا ایک بار ملتا ہے ' گلگا کے پورب کی ندیوں کا اشارہ
 رگ وید میں کہیں نہیں ہے ' اناجوں میں چاول کا ذکر نہیں ہے '
 کیونکہ وہ پورب کی طرف پھدا ہوتا ہے - جانوروں میں چیتے کا اشارہ
 نہیں ہے کیونکہ وہ بھی پورب کی طرف ہرتا ہے - ان باتوں سے رگ وید

کے آرمیوں کے دھمے اور چلنے پھرنے کے جغرافیائی حدود اچھی طرح ظاہر ہوتے ہیں -

بدقسمتی سے وچاؤں میں ایسا تاریخی مواد نہیں ہے کہ اُس زمانے کی زندگی کی پوری تصویر کھینچ لی جاسکے۔

آرمیوں کی عام زندگی

تاہم کچھ موتی موتی باتوں کا پتہ لگ سکتا ہے -

زندگی بسر کرنے کے دو طریقے تھے - ایک تو مویشی کا پالنا دوسرے کھیتی، بھڑ بکری بہت تھیں جو کھانے کے کام آتی تھیں - اسباب لانے کے لئے گدھے بھی پائے جاتے تھے - سفر کے لئے، سوڑ دھوپ اور لڑائی کے لئے گھوڑے بھی بہت تھے - بڑے آدمیوں کے پاس سواری کے لئے رہتے ہوتے تھے جہاں گھوڑے کھینچتے تھے - دکھالی اور شکار کے لئے کتے پالے جاتے تھے، شکار کے ذریعہ تفریح و ورزش کے علاوہ خوراک کا سامان بھی ملا کرتا تھا، سب سے مفید جانور گائے اور بیل تھے، گائے سے دودھ اور دھڑ سے گھی اور مکھن وغیرہ بھی بلتا تھا - جن کا استعمال خوراک میں کثرت سے کیا جاتا تھا، بیل جل جلاتے تھے اور گاڑی بھی کھینچتے تھے، یہہ کبھی کبھی کھانے کے بھی کام میں آتے تھے، کھیتی کے ذریعہ بہت سے اناج، ترکاری اور پھل پیدا کئے جاتے تھے - آبپاشی کے لئے تالاب اور کلیا (یعنی ایک طرح کی نہریں) تھیں - مگر کبھی کبھی ایسی خشک سالی ہوتی تھی کہ غریب آدمیوں کے جہلم کے لالہ پڑ جاتے [۱] دھم کے لئے جو مکانات تھے اُن کی تعمیر میں لکڑی کا

[۱] - رگ وید ۱ - ۱۲۹ - ۳۳ - ۱ - ۱۰ - ۲ - ۱ - ۶۰ -

۵ - ۸ - ۵۵ - ۳ - ۱ - ۱۸۳ - ۳ - ۷ - ۱۸ - ۲۲ - ۲ -

۳۵ - ۲ - ۷ - ۲۹ - ۲ - ۳ - ۵۳ - ۱۵ - ۸ - ۸ - ۱۱ - ۸ -

۵۵ - ۱۲ - عام زندگی کا اشارہ ہر ایک مقلد کے بہت سے متنبوں میں ہے -

استعمال بہت کھا جاتا تھا۔ مکٹوں میں جو احاطہ ہوتے تھے، وہ بھی لکڑی کے بلتے تھے، مکٹوں میں بہت سے کمرے ہوتے تھے اور آنگن بھی ہوتے تھے [۱] زیور پہلے کا رواج، بہت تھا۔ امہر آدمی سونے اور جواہر کے طرح طرح کے زیور پہنتے تھے، [۲] آریوں کا یہ گروہ قریب ہی کے نہیں بلکہ دور دور کے ملکوں سے بھی تجارت کرتے تھے [۳]۔

عام زندگی کی اور بہت سی باتیں کا ذکر آگے کھا چائیں، یہاں مرد صرف یہ بتانے کی ضرورت ہے کہ عام زندگی کی کل باتیں آریہ جماعت میں ایک سی تھیں اور اس کے بعد کی تاریخ میں بھی ایک ہی طرح قائم رہیں۔ آریہ لوگ اس زمانے میں مختلف جلوں (گروہوں) میں تقسیم تھے، ہر ایک جن ایک مستقل سہاسی گروہ معلوم ہوتا ہے، پانچ جن خصوصیت کے ساتھ طاقتور اور اہم تھے، پورو، کروشن، یخو، آنو اور وردھو۔ ان کا تذکرہ بہت سی دجاؤں میں آیا ہے ان کے علاوہ بھرت گندھار، اوشہلریس وغیرہ بھی تھے۔

مختلف مقاموں میں رہنے کے باوجود، آریہ لوگوں کی مذہبی، جماعتی اور سہاسی مجلس اور ان کے رسم و رواج ایک طرح جماعت کے تھے۔ رگ وید کے زمانے تک ورن کے امتیازات قائم نہیں ہوئے تھے۔ کھانے پینے اور شادی بیاہ کے معاملے میں پچھلے زمانے

[۱]—رگ وید — ۷ — ۹۹ — ۳ — ۱ — ۵۹ — ۱ — ۱ — ۵۹ — ۱ — ۵۹ —

— ۷ — ۵۵ — ۸ — —

[۲]—رگ وید — ۱ — ۲۷ — ۲ — ۱ — ۱۰۶ — ۲ — ۵ — ۵۲ —

— ۱۱ —

[۳]—رگ وید — ۱ — ۲۸ — ۳ — ۱ — ۵۹ — ۲ — ۱ — ۱۱۶ —

کھٹرج روک ٹوک نہیں ہوئی تھی لیکن دلی وجہ سے لوگوں میں مختلف جماعت اور درجے قائم ہو رہے تھے ، اور مستقبل کے جماعتی نظام کا نظم بار آور ہو رہا تھا اس عظیم انقلاب کے اسباب سیاسی ، قومی ، اقتصادی اور مذہبی تھے ۔ ان اسباب پر اور اس سلسلے تغیر پر وچائوں کچھ روشنی ڈالتی ہوں ۔ آریہ نظام پر سب سے زیادہ اثر آریہ اور غیر آریہ کے جنگ اور باہمی تعلقات کا پڑا ۔

رگ وید (جو آریوں کی کتاب ہے) غیر آریوں کی برائی سے بھرا ہوا ہے ، اگر انداز سے غیر آریوں کی کوئی تصنیف ہمارے غیر آریہ پاس ہوتی تو شاید آریوں کے بارے میں بھی ویسی ہی بری باتیں لکھی ہوئی ہوتیں ۔ کچھ ہی ہو آریوں کی ان فصول باتوں سے ہم یہہ نتیجہ نہیں نکال سکتے کہ ہندوستان کے پرانے غیر آریہ باشندے جنگلی تھے ، سچ تو یہہ ہے کہ خود رچاؤں میں ایدھر اودھر ایسے اشارے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ غیر آریوں کی تہذیب اونچے درجہ کی تھی ۔ غیر آریوں کے گروہ تھے ، مثلاً داس ، کرات ، کھنڈہ شندوں ۔ دسویں بھی شاید اسی گروہ کا دوسرا نام ہے جو اکثر داس کہلاتا تھا ، لیکن یہہ بھی ممکن ہے کہ اُن کا ایک متحدہ گروہ رہا ہو ، داسوں کے ساتھ ساتھ پلتیریوں کا تذکرہ بھی کلی بار آیا ہے ، شاید ان دونوں جماعتوں کا قریبی تعلق رہا ہو ۔ رگ وید میں تو نہیں لیکن اُس کے بعد کے ادب میں جائذالیں کا ذکر بھی بار بار آیا ہے ۔ شاید آریوں کو یہہ غیر آریہ لوگ ، گنگا کے کہیں یورپ میں رگ وید کے زمانے کے بعد ملے ، شودر کا لفظ سب سے پہلے رگ وید کے دسویں منڈل کے پڑھی سوکت میں آیا ہے ، در اصل یہہ بھی سنسکرت کا لفظ نہیں معلوم ہوتا ، شاید یہہ ایک ایسے بڑے غیر آریہ گروہ کا نام

تھا کہ اگے چلکر یہہ ایک دوسرے وزن کا مفہوم [۱] بن گیا ، ان مختلف
 غہر آریہ جماعتوں کی تہذیب شاید کچھ الگ الگ تھی ہو لیکن مواد
 کی کمی کے باعث اسکی پوری تصریح نہیں کی جاسکتی - مگر عموماً
 انکے دھلے سہلے کے بارے میں کچھ دچاؤں سے پتہ لگ سکتا ہے - دھلے کے
 لئے وہ ممکن بتاتے تھے چلکو کہی کہی موقع یاد آریوں نے جلا دیا [۲] کم سے
 کم داسوں اور دسوں کے اپنے اپنے شہر تھے چلکو نیست و نابود کرنے کی استعداد
 آریوں نے بار بار اندر سے کی ہے [۳] حفاظت اور جنگ کے لئے اُن کے پاس
 فوجیں بھی تھیں اور قلعے بھی ، قلعوں میں وہ ایلا ایلا خزانہ رکھتے تھے
 [۴] بہت سے غہر آریہ یا کم سے کم اُن کے سردار بڑے امیر تھے ، یہہ اُن
 منگروں سے ظاہر ہوتا ہے جن میں آریوں نے اندر سے درخواست کی ہے
 کہ غہر آریوں کو مار کر ان کا جمع کیا ہوا مال مال دینو [۵] غہر آریوں
 کی اپنی زبانیں تھیں جو غہر آریوں کو عجوبہ سی معلوم ہوتی تھیں [۶]
 آریوں نے ان کو " انہہ ہرت " وعدہ کیا ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان کے
 دھرم ، دیوتا ، اور قوانین الگ الگ تھے [۷] -

[۱] - رگ وید کے عام متنوں کے علاوہ خصوصیت کے ساتھ دیکھیے ، رگ وید ۳ -
 ۵۳ - ۱۳ - ۷ - ۱۱ - ۵ - - - - اتھر وید ۱۰ - ۳ - ۱۲ - - - - پاج لیٹی
 سنگھتا ۳۰ - ۱۶ - - - - میر کا ۶ - ۳۲ - - - - ۷ - ۲۳ - - - -

[۲] - رگ وید ۷ - ۵ - ۶ - - - -

[۳] - رگ وید ۱ - ۱۰۳ - ۳ - - - - ۱ - ۱۱۷ - ۲۱ - - - - ۲ - ۲۰ - -
 ۷ - - - - ونیر -

[۴] - رگ وید ۳ - ۳۰ - ۱۳ - - - - ۲ - ۲۰ - ۶ - ۷ - - - -

[۵] - رگ وید ۱ - ۱۷۶ - ۳ - ۲ - - - - ۸ - ۳۰ - ۱۰ - ۹ - - - -

[۶] - رگ وید ۷ - ۶ - ۳ - - - -

[۷] - رگ وید ۸ - ۷۰ - ۱۱ - - - - ۳ - ۱۶ - ۹ - ۱۰ - ۷ - ۶ - - -
 ۱ - ۱۷۵ - ۳ - - - - ۹ - ۳۱ - ۲ - - - -

ان دھاڑوں سے صاف ظاہر ہے کہ زبان ' رسم و رواج اور مذہبی معاملات
 آریوں اور غیر آریوں | کے اعتبار سے آریوں اور غیر آریوں میں بڑا فرق تھا ' میں اختلاف
 اس کے علاوہ ان کے جسموں کی ساخت اور رنگ
 میں بھی اختلاف معلوم ہوتا ہے ' کہیں کہیں انہیں "اناس" یعنی
 بغیر ناک والا کہا گیا ہے ' جس سے ظاہر ہے کہ کم سے کم کچھ غیر آریہ
 جماعت والوں کی ناک آریہ جماعت کے لوگوں کی ناک سے چھوٹی
 ہوتی تھی ' اس سے زیادہ نمایاں فرق رنگ کا تھا ' آریوں کے مقابلے
 میں غیر آریوں کا رنگ بہت کالا تھا ' سنسکرت میں رنگ کو ورن کہتے
 ہیں ' ورن کی وجہ سے " ورن ووستا " کا نام پڑا اور اس کا آثار ہوا [۱] آج
 کل کی طرح قدیم زمانے میں بھی ' گورے رنگ والوں کو کالے رنگ والوں
 سے کچھ نفرت تھی -

اس زمانے میں غیر آریوں کو ایلنی زمین اور دولت ' ایلنی تہذیب
 آریوں اور غیر آریوں کے تمدنات اور اپنے تمام مستی کے لئے آریوں سے کھمسان لڑائیاں
 لڑنا پڑیں ' اس خوفناک لڑائی کا زور شور آج
 بھی دگ وید کے ہر ایک ملخل سے نمایاں ہے ' حملہ کرنے والوں کا مقابلہ
 غیر آریوں نے قدم قدم پر بڑی بہادری سے کیا ' دگ وید کے پڑھنے سے
 کبھی کبھی ایسا معلوم ہوتا ہے کہ آریوں کے دانت کھتے ہوئے ہیں اور وہ
 اپنے دیوتاؤں کی پناہ لے رہے ہیں ' لیکن آخر میں غیر آریوں نے شکست
 پائی ' شاید فوجی نظام ' حربی قوتوں اور عقل و ہمت میں وہ آریوں سے
 گھٹ کر تھے ' شاید ان سب نے مل کر دشمن کا مقابلہ نہیں کیا ' ان کے کل

[۱]—دگ وید ۲ - ۲۰ - ۱ - ۷ میں اندر کالے داسوں کی فوجوں کو ٹیسا و

لایود کرتا ہے - دگ وید ۹ - ۳۱ - ۱ میں کالے چمڑے کو دور پھکانے کی بات ہے -

گروہوں کو ایک ایک کر کے آریوں نے ہرا دیا، شاید آریہ تہذیب غیر آریہ تہذیب سے اس قدر بڑھی ہوئی تھی کہ اُس کی فتح لازمی تھی۔ کبھی کبھی آریوں اور غیر آریوں میں اقتصاد بھی ہو جاتا تھا۔ دگ وید میں بل بوتہم نامی ایک شخص ہے جو داس معلوم ہوتا ہے، لیکن اس کی غلامی اور آزاد خہالی کی تعریف میں رشی نے نغمہ سرائی کی ہے، کبھی کبھی آریہ لوگ خود آپس میں لڑتے تھے، داس واکہ کی لڑائی میں مختلف راجاؤں نے مل کر سوداس پر حملہ کیا، لیکن سوداس نے ان کے چمکے چھوڑا دیئے، اس سخت باہمی جنگ میں، آریوں نے غیر آریوں سے بھی کچھ مدد لی، لیکن یہ صلح دائمی نہیں ہو سکتی تھی، آخر میں آریوں نے کل غیر آریوں کا اقتدار چھین لیا، شکست پر کچھ غیر آریہ مار ڈالے گئے، کچھ بھاگ کر وسط ہند کی پہاڑیوں اور گھاٹیوں میں جا بسے جہاں ان کی نسل کے لوگ آج تک پائے جاتے ہیں۔ بتیہ غیر آریوں نے آریوں کی حکومت تسلیم کر لی، بہت سے غلام بنا لئے گئے، داس کدوا کے اٹلے غیر آریہ، غلام بنائے گئے کہ داس لفظ کا مطلب ہی غلام ہو گیا اور اب تک ہے۔ [۱] لیکن شاید غیر آریوں کی تعداد اتنی تھی کہ سب غلام نہیں بنائے جاسکتے تھے، بہت سے غلام ہو کر کھیتی باڑی، نوکری یا نیچے درجے کے کام کرنے لگے شکست کے بعد آریوں اور غیر آریوں کی لڑائی کا کوئی سوال نہ تھا، دونوں طبقے امن و صلح کے ساتھ دھلے لگے، لیکن غیر آریوں کا درجہ بہت نیچا تھا، ایک تو وہ عام تہذیب میں آریوں سے کہتے کر تھے، دوسرے ان کا رنگ کالا تھا، تیسرے شکست کے کُلیگ کا ٹیکا ان کے

[۱]—دگ وید ۷—۸۶—۷—۸—۵۶—۳—۱۰—۱۲—۱۰

وغیرہ میں لفظ "داس" کے معنی "غلام" ہیں۔ غلام کے لفظ کے لئے انگریزی میں سلیو (Slave) ہے، وہ بھی سارے قوم کے نام سے نکلتا ہے۔ جس کے بعد سے اشتقاق روسوں سے شکست پانے والا غلام بنائے گئے تھے۔

ماہ پر تھا ' چوتھے زمہن و دولت چہن جانے سے وہ غریب ہو گئے تھے اس حالت میں جہاں کہیں ایسے دو طبقے ساتھ ساتھ رہتے ہیں وہاں کچھ سوالات پیدا ہو ہی جاتے ہیں ' دو تہذیبوں کا تعلق ہوا نہیں کہ ایک کا اثر دوسرے پر پڑنے لگا - قدرتا یہ اثر محکوم پر زیادہ پڑا کرتا ہے ' لیکن حکمرانوں کا طبقہ بھی اُس سے بالکل بڑی نہیں ہو سکتا - غم آریوں نے آریوں کے دھرم ' دیوی ' دیوتا ' زبان اور رسم و رواج بہت کچھ اپنا لئے لیکن آریوں نے غم آریوں کی کچھ باتیں دانستہ یا نادانستہ ضرور ہی اختیار کر لی ہونگی ' ایسے موقع پر حکمرانوں کو فکر دامنگیر ہوتی ہے کہ کہیں ہماری تہذیب نیست و نابود نہ ہو جائے اُس وقت وہ اپنے سے نیچے محکوم طبقے کو اپنے سے دور رکھنے کی خواہش کرتے ہیں ' اس عام اثر سے کہیں زیادہ خطر ناک مسائل ایک طبقے کے دوسرے سے ملنے پر پیدا ہوتے ہیں - جہاں دو طبقوں کے مرد اور عورت پاس پاس رہتے ہیں وہاں شادی بیاہ کے یا ناجائز تعلقات ہو ہی جاتے ہیں لیکن یہ خلط ملط حکمران طبقے کے اکثر لوگوں کو بہت برا معلوم ہوتا ہے ' اگر محکوم طبقے کا آدمی ' غریب اور کالا ہو تو بہت افسوس ہوتا ہے اور اندیشہ ہوتا ہے کہ ہماری تہذیب ' ہماری نسل ' ہمارے ذہن کی طاقت ' سہرت کی خصوصی قوت بلکہ ہماری اصلی زندگی ان کے خلط ملط سے مٹی میں نہ مل جائے - آج تک کالے اور گوروں کے متعلق یہی حالت جنوبی افریقہ اور ممالک متحدہ امریکہ کے جنوبی ریاستوں میں موجود ہے - وہاں اگر کوئی لوکی کالے آدمی سے بیاہ کرے یا دوستی بھی کرے تو گوری قوم کے لوگ مشتعل ہو کر دونوں کا کام تمام کر دیں - کسی کالے آدمی پر اگر گوری عورت پر نظر ڈالے گا جھوٹا یا سچا جرم لگایا جائے تو امریکہ میں اُسے زندہ جلا دیتے ہیں یا اور کسی طرح

بہرحسی کے ساتھ مار ڈالا جاتا ہے ' کوئی گورا آدمی کالی عورت سے شادی نہیں کرنے پاتا - اگرچہ جنوبی افریقہ اور امریکہ دونوں ملکوں میں گورے آدمی کالی عورتوں سے اکثر ناجائز تعلقات رکھتے ہیں - دونوں ملکوں میں کالے آدمی سہاسی زندگی سے غور رکھے جاتے ہیں ' تعلیم ' دولت اور شان و شوکت کے موقعے انہیں بہت کم دئے جاتے ہیں ' کہنے کا یہ مطلب نہیں ہے کہ قدیم ہندوستان میں تہذیب ہی حالت تھی - تہذیب و قومیت کے یہ مسائل ان حالات کے مانتعت ہو چکے مختلف صورتوں میں نمایاں ہوتے رہتے ہیں ' لیکن اس بات پر زور دینا ضروری ہے کہ غیر آریوں کی شکست کے بعد ان کے اور آریوں کے پاس پاس رہنے سے ' تہذیب اور زندگی کی باہمی مخالطت سے عجیب عجیب سوالات پیدا ہو گئے - اپنی تہذیب اپنی قومیت اور اپنے خون کے تحفظ کے خيال سے ' اپنے اقتدار کے پلدار سے اور غر اور آریوں سے نفرت کے باعث آریوں نے غیر آریوں سے تعلقات کو روکنے کی خواہش کی ' رگ وید میں تو بلعمی شادی بیاہ کے بارے میں کوئی قاعدہ نہیں ملتا ' لیکن آگے چل کر دھرم سوتروں میں یہ قاعدہ ملتا ہے کہ کوئی برہمن اپنی لڑکی شودر کے ساتھ نہ بیاہے ' لیکن کچھ حالتوں میں برہمن شودر کی لڑکی سے بیاہ کر سکتا ہے - ممکن ہے کہ رگ وید کے زمانے میں ایسا کوئی قانون نہ رہا ہو لیکن باہمی تعلقات کو روکنے کے لئے کچھ نہ کچھ کوشش ضرور ہی ہوئی ہوگی ' یہاں دو طاقتوں کا مقابلہ تھا ' ایک تو وہ عام انسانی طاقت جو تعلقات کے لئے مجبور کر رہی تھی ' دوسری طرف آریوں کی خود داری یا یہ کہنے کے غرور کے باعث ترک تعلقات کی طاقت کا فرما تھی جو آریہ جماعت کو بالکل پاک و صاف رکھنے کی خواہش کر رہی تھی ' پہلی طاقت نے بہت کچھ باہمی تعلقات پیدا کرا دیے ' اور آریوں اور غیر آریوں کا خون کچھ مل ہی

گھا ' لہکن آخہر مہن اس طانت کا زور کم ہی کر دیا گیا - غیر آریہوں سے شادی بیاہ کرنے کے کچھ سخت قاعدے بنائے گئے ' اور باہمی تعلقات کی بندش کر دی گئی ' اس طرح ذات پات کی رسم شروع ہوئی - ابتدا میں اگر سچ پوچھتے تو دو ہی طبقہ تھے ' گورے اور کالے - یعنی ایک وہ جماعت جو بہت کچھ آریہ تھی اور دوسری وہ جماعت جو بہت کچھ غیر آریہ تھی - آگے چل کر پہلا طبقہ برہمن کہلایا اور دوسرا شودر ' یہ نام رگ وید کے پہلے نو مہذلوں میں نہیں آئے ہیں ' شاید اُس وقت تک یہ رسم پوری طرح قائم نہیں ہو سکی تھی -

لیکن آریہ اور غیر آریہ کے اس بڑے قومی اختلاف کے علاوہ خود آریہوں میں بھی کچھ اختلافات پیدا ہو چکے تھے -

آریہ جماعت

یہ سچ ہے کہ اس وقت کل آریہوں میں ' ضروری گوتر چوڑ کر شادی بیاہ کے تعلقات ہو سکتے تھے - کھانے پینے کے معاملے میں تو کسی طرح کی روک تھام تھی ہی نہیں ' کام کاج یعنی پیشوں کے لئے پوری آزادی تھی - مثلاً ایک رشی کہتا ہے کہ مہرا باپ وید ہے ' اور مہری ماں پسہاری ہے ' میں شاعری کرتا ہوں لیکن ہر طبقے میں شعر مساوات کے باعث اور مذہبی ' فوجی یا اقتصادی ضرورتوں کے باعث جماعتیں بن جاتی ہیں ' مگر جذبات و خیالات اور حالات کے اختلاف کے باعث یا مختلف پیشوں کی وجہ سے بھی لوگ اپنی ایک علیحدہ جماعت بنا لیتے ہیں ' جہاں کہیں پیشے یا ذہن کا اختلاف ہوتا ہے وہاں مختلف جماعتوں کا بن جانا بالکل قدرتی ہے - جیسے جیسے سوشل نظام پیچیدہ ہوتا جاتا ہے ویسے ہی درجے بڑھتے جاتے ہیں اور ان کے باہمی تعلقات بھی پیچیدہ ہوتے جاتے ہیں - رگ وید کے زمانے میں سوشل نظام اتنا پیچیدہ نہیں ہوا تھا جتنا ہزار پانچ سو برس کے بعد

ہو گیا ، تاہم اتنے اختلافات ضرور ہو گئے تھے کہ متعدد طبقے پیدا ہو جائیں ۔

پہلے طبقہ تو مذہبی گریہ کا نذرانہ تھا جو برہمن کہلاتے ، رگ وید کے آریوں کو عاقبت کی انہی پروا نہیں تھی جتنی دھرم کہ ان کی نسلوں کو چار پانچ سو برس کے بعد پیدا ہو گئی ، رگ وید کے پہلے نو مندلوں میں تاسع کا کوئی اشارہ نہیں ، افعال کے اصول بھی کہیں نہیں ہیں ، اُس زمانہ میں آریوں کی نظر زیادہ تر اسی موجودہ زندگی پر تھی ، یہیں وہ آئندہ حاصل کرنا چاہتے تھے ۔ زندگی کا جوش و خروش جیسا اُس دور میں تھا جیسا کسی آئندہ زمانے میں نہیں ملتا ، اس معاملے میں ویدک آریہ مابعد کے ہلدوں کے بہ نسبت قدیم رومن اور یونانیوں سے زیادہ ملتے جلتے ہیں ، تاہم آریہ لوگ بہت سے دیوتاؤں پر اعتقاد رکھتے تھے ، اُن سے اس زندگی کے آرام کی دعائیں مانگتے تھے ، ان کی پوجا کے لئے ملتر بلاتے اور گاتے تھے ، یکجہ کرتے تھے اور ہل چڑھاتے تھے ۔ آپس میں سوم رس تقسیم کرتے تھے ۔ رگ وید کے دیوتا زیادہ تر پرکرت (مناظر) کے دیوتا ہیں ، یعنی دوسرے قدیم ملکوں کی طرح یہاں بھی مناظر قدرت کے موثرات اور ان کی طاقتوں کو دیوتا مان لیا گیا تھا ۔ دیو یعنی آکاش (خلا) ایک دیوتا ہے اور اُس کے مقابلے میں پرتھوی (زمین) ہے ، دیو کے ساتھ ساتھ یا یوں کہئے کے بہت کچھ اس کی جگہ پر درن دیوتا ہے جس کا شمار بڑے بڑے دیوتاؤں میں ہے ۔ بہت سے ملتروں میں اس کی تعریف کی گئی ہے ، ایک اور بڑا دیوتا ہے اندر ، جو مینہ اور طوفان کا دیوتا ہے ، جو پانی بوساتا ہے ، جو لڑائی میں آریوں کی مدد کرتا ہے اور غبر آریوں کو تباہ کرتا ہے ۔ سوتر ، مکر ، یوگھن اور ہشن ، سورج سے تعاقب رکھنے والے دیوتا ہیں ، اور سورج خود ایک

دیوتا ہے - شہر اور سرت طوفان کے ' دردر ' ہلے اور ہلت ہوا اور پرجئیہ پانی کے ' دیوتا ہیں ' اوشا ' صبح کی خوبصورت دیوی ہے ' اگن اور سوم بھی بڑے دیوتاؤں میں ہیں ' اُن کے علاوہ اور بھی بہت سے دیوتا ہیں ' اور دھو ' ایسرا ' گلدھر وغیرہ شہر دنیاوی ہستیاں ہیں - یہ کہنے کی ضرورت نہیں ہے کہ آئے چل کر اُن دیوتاؤں کی صورت بدل گئی ' یعنی انہیں ناموں سے دوسرے دیوتا پکارے جانے لگے ' اور باتوں کی طرح مذہبی اعتقادات بھی مائل بدلتے ہوئے ہیں - ہمیشہ ایک طرح نہیں رہتے ' پرانے نام وہ بھی جتنوں تو اُن کا منہوم بدل جاتا ہے - رگ وید میں آدمی اور دیوتاؤں کا جیسا تعلق ہے ویسا مابعد کے ہندو لکڑچھڑ میں نہیں ہے - یہاں دیوتا ' انسانی زندگی سے الگ نہیں ہے - آریوں کا اعتقاد ہے کہ دعا کرتے وقت فوراً وہ مدد کرتے ہیں ' دشمنوں کو تباہ کرتے ہیں ' وہ آدمیوں سے محبت کرتے ہیں اور محبت چاہتے ہیں - ہندوؤں میں بھگتوں کی جماعت کا سرچشمہ رگ وید ہے ' یہاں کچھ ملنوں میں آدمی اور دیوتا کے مابین شدید محبت تسلیم کر لی گئی ہے - دیوتاؤں کو خوش رکھنے کی بڑی ضرورت ہے ' اُن کی عداوت ہو تو پانی خوب برے کا ' درخت اور اناج میں ترقی ہوگی ' جانور تلدرست رہیں گے ' گھر ' گڑوں شہر اور سلطنت میں خوش حالی رہے گی ' زندگی سکھ سے بھر ہوگی ' سب کا فرض تھا کہ دیوتاؤں کی بھگتی میں ملنوں کا ورد رکھیں اور گھی ' اناج ' دودھ ' گوشت اور سوم کے ذریعہ یکجہ کر کے اُنکے لئے بل دیں -

معدولی پوجا پات تو سب کر سکتے تھے ' لیکن سناج کو کچھ

ایسے لوگوں کی بھی ضرورت تھی جو اپنا سارا وقت

یگریہ

یا کم از کم زیادہ وقت مذہبی کاموں میں صرف

کر سکیں ' نئے ملنوں کی تصنیف ضروری تھی جو خاص عالموں ہی کے

ذریعہ ہو سکتی تھی ' نئے پوانے ملتروں کا مطلب سب کو سمجھانے کے لئے بھی ایسے آدمیوں کی ضرورت تھی جو اور کاموں سے بری ہوں ' آہستہ آہستہ یگوں کے قاعدے بڑھنے لگے ' بہت بڑے پھانے پر یکجہ ہونے لگے ' جن کے لئے بہت سے آدمیوں کو بہت زمانے تک طہاری اور مصروفیت کی ضرورت پڑتی تھی ' صرف سوم یکجہ ہی کے لئے کئی

برہمن

کلی پروہتوں کی ضرورت تھی - مثلاً ایک ہوتر چاہئے تھا ' جو ملتر سنائے ' ایک ادہ وری چاہئے تھا جو کریا کاند کرے اور برائتوں کو دور کرے ' ایک اوندکتر چاہئے تھا جو سوم کے ڈھت لگے اور آنکو کئی مددگاروں کی ضرورت تھی - دگ وید سے معلوم ہوتا ہے کہ ایسے یگوں میں انٹر سات پروہت کام کرتے تھے ' ایک دچا میں ان کا شمار اس طرح کیا گیا ہے :— ہوتر ' پوتر ' نیشت ' اگھدہ ' پرششتر ' اندھوری اور برہمن - یکجہ کا سارا کاند ایسا پھچھدہ ہر دھا تھا کہ ہر شخص نہ تو اُسے یاد رکھ سکتا تھا اور نہ پورا کر سکتا تھا ' اس لئے ایک پروہت کی جماعت طہار ہونے لگی جو برہمن کہلائی ' اور جو عام لوگوں کی مذہبی ضرورتوں کو پورا کرتی تھی جو لوگ اپنی صنعتوں یا اپنے اصال یا خواہشوں سے پروہتی کے قابل تھے وہ برہمن ہو گئے ' ان کے گھروں میں ان کے لڑکے عادتاً ملتر پوہنا یا تصلیف کرنا سیکھتے تھے ' - اپنے باپوں کے ساتھ وہ کر یکجہ کے طریقے جان جاتے تھے ' پروہت کا پیشہ سیکھنے کی جھسی آسانی اور سہولت آنکو تھی ویسی کسی کو نہ تھی ' وہ بھی اپنے خاندان کا کام کرنے لگے اس طرح آہستہ آہستہ عاصدہ ایک برہمن جماعت طہار ہو گئی ' پہلے اور لوگ بھی اس میں شامل ہوتے ہوں گے ' لیکن رفتہ رفتہ باہر سے آنے والوں کی تعداد کم ہوتی گئی - دگ وید کے زمانے میں برہمن جماعت کے لوگ غیر برہمن سے شادی بھاہ کر سکتے تھے ' لیکن عام طور پر

بہت لوگ اپنے ہی خاندان میں شادیاں کرتے تھے ، نوجوان لڑکے اور لڑکیوں کو ابھی تک شادی کے بارے میں پوری آزادی تھی ، لیکن انہیں معصیت انہیں سے ہوتی تھی جن سے اکثر ملاقات ہوتی تھی ۔ اور جو زیادہ تر سامنے دھتے تھے ، یعنی جو اپنے ہی جماعت کے تھے ۔ یورپ امریکہ اور دوسرے ملکوں میں آج کل بھی ایسا ہی ہوتا ہے ، اس لئے شادی کی آزادی ہونے پر بھی برہمنوں کا طبقہ آہستہ آہستہ ایک علیحدہ طبقہ ہوتا گیا ۔

رگ وید کی کچھ رچاؤں سے برہمنوں کے اعمال اور منصب کا کچھ اندازہ ہوتا ہے ۔ ایک جگہ کہا ہے کہ برہمن سوم رس سے سال بھر کا پیکہ کرتے تھے ۔ دوسری جگہ برہمن اور آبا و اجداد سوم پہلے کے لئے ملتے ہیں جس سے ظاہر ہے کہ برہمنوں کا درجہ بہت بلند تھا ۔ [۱] بہت سے مندروں میں پروعتوں کی یا دیوتاؤں کے پروعت اگنی کی تعریف کی گئی ہے ، اور پروعتوں کو دان دینے کا تذکرہ ہے ، دان میں ، زیور ، کھڑے ، دتہ ، مکان ، مویشی یعنی گائے بیل ، گھوڑے اور کچے وغیرہ دئے جاتے تھے [۲] ۔

ایک جگہ کہا ہے کہ سرسوتی کلتپوس کو تباہ کر دیتی ہے [۳] جس کا مطلب یہ معلوم ہوتا ہے کہ جو برہمنوں کو دان نہیں دیتا وہ تباہ ہو جاتا ہے ، جو برہمن راجاؤں کے پروعت تھے وہ قدرتا با اثر تھے ،

[۱] رگ وید ۷ — ۱۰۳ — ۸۰۷۰۱ — —

[۲] — رگ وید ۶ — ۷۵ — ۱۰ — —

[۳] — منٹا رگ وید ۱ — ۲۲ — ۱۰ — ۱۲ — — ۳ — ۲ — ۸ — — ۲ — —

۲۴ — ۹ — — ۱ — ۱ — ۱ — ۳ — ۲ — ۵ — ۱۱ — ۲ — ۷ — —

۷۰ — ۲ — ۱ — ۱۲۹ — ۱ — ۲ — ۵ — ۳۰ — ۱۲ — ۱۵ — ۷ — —

۱۸ — ۲۳ — ۸ — ۱ — ۳۲ — ۳۲ — ۱ — ۳۱ — ۲ — ۵ — ۲۷ — —

۱۷ — ۵ — ۳۹ — ۳ — ۵ — ۳۲ — ۸ — ۶ — ۲۷ — ۸ — —

[۴] — رگ وید ۶ — ۶۱ — ۱ — —

لیکن ابھی بڑے بڑے پروہت بھی ضرورت پڑنے پر سب کام کرتے تھے وشوامتر
اور رخصت تو مہدان جنگ تک میں جاتے تھے [۱]

جس طرح مذہبی ضرورتوں کی بلنا پر برہمنوں کا طبقہ قائم ہوا،
اسی طرح جنگی ضرورتوں کے باعث چھتری جماعت
پید ہوتی ہے، یہ کہا جا چکا ہے کہ آریوں کو فہر آریوں
سے بہت دیر تک سخت لڑائی لڑنا پڑی، فہر آریوں کی شکست کے پہلے
کبھی کبھی آپس میں بھی لڑ پڑتے تھے [۲]، شکست کے بعد آپس کی
لڑائی گویا روز کی بات ہو گئی۔ یہیں تو لڑائی میں بہت دنوں تک سب
طرح کے لوگ مہدان میں آتے تھے اور دشمن کا مقابلہ کرتے تھے جیسا کہ
رگ وید میں کئی جگہ کہا گیا ہے، مہدان میں لوگ جمع ہوتے
ہوں اور اپنی طاقت دکھاتے ہیں [۳] صبح کی دیدی کے بارے میں
ایک روشنی کہتا ہے کہ ارشا (یعنی طلوع صبح) اس طرح آتی ہے
جیسے لڑائی کے لئے عام آدمی [۴] ہتھیاروں سے اپنی جان و مال
کی حفاظت کرنا سب کا فرض تھا، لیکن تمام لوگوں کے لئے بار بار
مہدان میں جانا قوم کے لئے مناسب نہیں ہو سکتا تھا۔ اگر سب مرد
ایک ساتھ مہدان جنگ میں پہنچ جائیں تو کھیتی کون کرے،

[۱]—رگ وید ۳—۳۴—۷—۱۸—

[۲]—جنگ کی مثالوں کے لئے دیکھئے رگ وید ۱—۵۱—۹—۱—۱۰۳—

۳—۱—۱۱۷—۲۱—۱—۳۰—۸—۲—۲۰—۶—۸—

۵—۲۹—۱۰—۵—۳۳—۳—۵—۳۷—۶—۶—۲۲—

۱۰—۶—۳۵—۶—۶—۳۷—۲۰—۶—۶—۶۰—۶—

۶—۶۷—۵—۸—۲۵—۷۳—۸—۳۱—۷—۹—۳۱—

—۱—

[۳]—رگ وید ۳—۳۳—۴—۲—۲۱—۱—

[۴]—رگ وید ۷—۷۹—۲—

مہیشہوں کی پروردہں اور دوسرے کلم گون کرے ' گھر پر عورتوں اور بچوں کی حفاظت کہیں کر ہو ' مذہبی اور دینی ' اقتصادی اور سوشل زندگی کو تھپک تھپک جاری رکھنے کے لئے ضروری تھا کہ کچھ لوگ تو جنگی خدمات میں اہلی زندگی صرف کریں اور باقی کبھی کبھی ضرورت پڑنے پر ان کے ارد گرد جمع ہو جایا کریں یعنی ایک منظم فوج ہو ' اس کا سردار ہو ' نائک ہو ' اس کی تعلیم کا اور ہتھیاروں کا تھپک تھپک انتظام ہو ' ان کے لئے گھوڑے اور دوسرے جانور برابر طیارہ دھیں - اس طرح کی فوج میں وہی لوگ شامل ہونے جو ہمت و تہ بہادر تھے ' جسم کے اعتبار سے مضبوط تھے اور میدان جنگ سے مصعبت رکھتے تھے - ایسی فوج شاید کسی نے مقدرہ وقت پر دانستہ طور پر نہ بنائی ہوگی ' لڑائی کے زمانے میں خرد بشود اس کی نشو و نما ہو گئی ' آہستہ آہستہ وہ خود ہی ضرورتوں کے مطابق ہر ایک آریہ جماعت میں بن گئی تھی - ان سپاہیوں کے لئے بھی اپنے خاندان کی روایات کے مطابق سپاہیوں کا کام اختیار کرتے تھے - اپنے خاندانی پیشے کے اختیار کرنے کا رجحان آج بھی ہر ملک میں پایا جاتا ہے - قدیم زمانے میں یہ معائن اور بھی زیادہ تھا ' کیونکہ ان دنوں پیشے کی تعلیم زیادہ تر گھر ہی میں مل سکتی تھی - اس طرح آریہ جماعت میں ایک جنگی طبقہ طیارہ ہوا - فوجی طاقت کے باعث اسی جماعت کے ہاتھ میں سیاسی اقتدار کی بھی باگ رہی ' چھتریوں کا یہ فوجی اور سیاسی مقتدر طبقہ بہت دنوں تک تو اوروں سے شامی بیابا کے تعلقات رکھتا رہا لیکن برہمنوں کی طرح یا میں کہئے کہ جماعت کی حیثیت سے اس کا رجحان بھی زیادہ تر آپس ہی میں تعلقات قائم کرنے کی جانب تھا ' قوت اور اقتدار کے باعث اس طبقے کی بڑی دھاک ہندوئی ہوئی تھی ' اسے قدرتی طور پر تباہی تھا اور سارا سماج اس کا لوہا مانغا

تھا۔ دگ وید میں چھتری ہونے کے منصب کا تفریق تسلیم کیا گیا ہے اور اُن لوگوں کی ہزائی کی گئی ہے جو جھوٹ موت چھتری ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں [۱]۔

جیسے جیسے برہمنوں اور چھتریوں کا طبقہ طاقتور ہونا لگا وہ عام لوگوں سے زیادہ تر الگ ہوتے گئے ' باقی آریہ جماعت وہی وہی کہانے لگی۔ وہی کے لفظ سے پہلے ساری آریہ جماعت کا تصور کیا جاتا تھا ' اس کے اصلی معنی تو صرف بیگناہ ہیں ' کھوسے پھرنے کے بعد جب آریہ لوگ زمین پر بیگمہ گئے ' یعنی زمین پر مستقل طور پر آباد ہو گئے ' اور خاص کر کھیتی باڑی سے زندگی بسر کرنے لگے تو ان کی ہستی وہی کہانے لگی ' یہ لفظ بسے والوں کا یعنی عام لوگوں کا مفہوم بن گیا۔ برہمنوں اور چھتریوں کے طبقے کے بن چکنے کے بعد ایک ایسے لفظ کی ضرورت تھی جو بقیہ جماعت کے لئے استعمال کیا جاسکے ' اس کے لئے وہی کا لفظ استعمال کیا جانے لگا۔ ایک ملٹر میں پہلے چھتریوں کے لئے طاقت کی دعا مانگی گئی ہے اور پھر وہی کے لئے بھی وہی دعا مانگی گئی ہے [۲] دگ وید کے پہلے نو ملدلوں میں وہی کا لفظ کہیں نہیں آیا ہے ' صرف ' وہی کا لفظ استعمال کیا گیا ہے ' وہی بہت بڑا طبقہ تھا ' اس طبقے کے لوگ کھیتی کرتے تھے ' مویشی پالتے تھے اور طرح طرح کی دستکاری وغیرہ کے بہت سے کام کرتے تھے ' آہستہ آہستہ انہی پیشوں کے مطابق بہت سے اور چھوٹے چھوٹے طبقے وہی جماعت کے اندر بن گئے۔

[۱]—دگ وید ۷ — ۱۰۴ — ۳ —

[۲]—دگ وید ۸ — ۳۵ — ۱۷ — ۱۸ —

پیشوں کی تفریق کے علاوہ ایک اور سبب بھی تھا جس سے طبقے

مختلف طبقے : طہار ہوئے جیسا کہ فرنیچ عالم سلیمات نے بتایا ہے کہ
آریوں میں قدیم زمانہ سے یہ رواج تھا کہ گوتر یا

خصوصی تعلقات کے دائرے میں بھاء نہیں کرتے تھے ' لیکن اکثر دوسرے
خاص گوتروں میں شادی بھاء کے تعلقات رکھتے تھے ' گوتر کے اندر اور
گوتر کے باہر باہمی اردو اچی تعلقات کے رسم کے باعث بھی بہت سے
طبقے قائم ہو گئے ' برہمنوں اور چھتریوں کے طبقے اور دوسرے چھوٹے چھوٹے
طبقوں کے بلکے میں سیکڑوں برس لگے ہونگے - جماعتوں کی نشو و نما
ہمیشہ آہستہ آہستہ ہوتی ہے - اور وہ ایک مدت میں جا کر جو پکڑتے
ہیں ' رگ وید کے زمانے میں جماعتوں کی تنظیم ہو چکی تھی ' لیکن
ما بعد کی ذات پات کی رسم ابھی دور تھی ' آریوں کے درمیان اس وقت
تک باہمی شادی بھاء کے تعلقات جاری تھے - ایک طبقے سے دوسرے طبقے
میں داخل ہونا اُس وقت تک ممکن تھا - پوشہ میں بھی آزادی تھی -
یہہ ضرور ہے کہ علٰی ایسا کم ہوتا تھا لیکن اسکی کوئی ممانعت نہ تھی '
کہانے پہلے میں تو مطلق کوئی روک ٹوک تھی ہی نہیں -

ہم یہ کہہ چکے ہیں کہ طبقے کل جماعتوں میں بن جاتے ہیں -

موازنہ : یونان کے زمانے میں کئی ملکوں میں دیکھ ہی طبقے تھے
جیسے ہندوستان میں ' مثلاً ایران میں بالکل اسی

طرح کی تفریق تھی ' ایرانی روایتوں کی بنیاد پر فارسی کا شاعر فردوسی
کہتا ہے کہ راجہ یم نے چار طبقے تیار کئے ' [۱] لیکن اصل یہ
ہے کہ وہاں بھی یہ طبقے صدیوں کی تمدنی نشو و نما کے بعد تیار ہوئے '
قدیم ' بابل ' اسیریا اور مصر ' وغیرہ میں بھی طبقے پائے جاتے تھے -

آریہ طبقے کے لئے تو رگ وید شاہد ہے ' لیکن کہا غہر آریہوں

میں بھی طبقے تھے ؟ غہر آریہوں میں کئی جماعتوں
غیر آریہ طبقہ

تھیں یہ تو رگ وید سے نمایاں ہے ' لیکن ممکن ہے کہ

یہ غہر آریہ جماعت میں ' آریہوں سے خلط ملط سے پہلے مختلف طبقے

رہے ہوں ' وہ طبقے بھی شاید انہیں اسباب کی بنا پر پیدا ہوئے ہوں کہ

جن سے آریہ طبقہ پیدا ہوئے ۔

شکست کے بعد جب غہر آریہ ' آریہوں سے دب کر رہنے لگے تو انکی

پروائی تدریجی کچھ تبدیل ہو گئی ہوگی ' لیکن بالکل مت نہ گئی

ہوگی ۔ مجلس یا سماج کی مہمت اجتماعی کے بدلے میں جتنی دیر

لگتی ہے اتنی ہی مٹنے میں بھی لگتی ہے ' کبھی کبھی تو حالات

بدل جانے پر بھی وہ متاثر نہیں ہوتے ' پرانے غہر آریہ طبقے کسی نہ

کسی شکل میں قائم رہے ہونگے ۔

آریہوں اور غہر آریہوں میں جو کم و بیش مخالفت ہوگئی تھی '

اس سے پیدا ہونے والی جماعت کا کیا حشر ہوا ؟
مظلوم طبقہ

یہاں رگ وید سے کوئی مدد نہیں ملتی ۔ اتنا ہی

قہاس کیا جا سکتا ہے کہ شاید ان میں سے کچھ آریہ جماعت میں

وہ گئے ہوں اور شاید کچھ غہر آریہ جماعت میں چلے گئے ہوں ۔ یہ

بھی ممکن ہے کہ شاید ان کے علیحدہ طبقے بن گئے ہوں ' جیسا کہ آج

تک افریقہ میں اور مسالک متحدہ امریکہ کی جاوہی ریاستوں میں

یا ایک چھوٹے پیمانے پر لٹکا ' ہندوستان وغیرہ اکثر مسالک میں پائے

جاتے ہیں ۔ ان مظلوم طبقوں کا شمار خواہ آریہوں میں ہوا ہو یا غہر

آریہوں میں لیکن عملاً یہ طبقے علیحدہ ہی تھے ۔

طبیقوں کی یہ وسیع تفریق ذات بات میں گہونکر تبدیل ہو گئی

یہ آگے بٹھایا جائیگا ، رگ وید - کے زمانے کے بارے
 علامہ بیان میں یہ وثوق کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ ایک طرف

آریہوں میں اور دوسری طرف غیر آریہوں میں بہت بڑا فرق تھا - خود
 آریہوں میں کم سے کم تین طبقات تھے ، لیکن شاید اُن کے اندر چھوٹے
 چھوٹے اور طبقات بھی بن رہے تھے ، شاید غیر آریہوں میں بھی کئی طبقات تھے ،
 اور ممکن ہے کہ مخلوط جماعت میں بھی علیحدہ علیحدہ طبقے رہے ہوں -

غیر آریہ طبقوں کی عام تمدنی زندگی کے بارے میں وثوق کے ساتھ

کچھ نہیں کہا جا سکتا - ممکن ہے کہ زمانے کے مطابق
 ما. تمدنی زندگی

وہ آریہوں کی جماعت کا رنگ اختیار کرتے جاتے ہوں -
 آریہوں کی تمدنی زندگی کی ایک جھلک رگ وید سے ملتی ہے ، لفظ ہم کے
 اصول اور عمل میں عورتوں کا درجہ بہت بلند تھا ، کسی طرح کا پردہ نہ
 تھا ، عام زندگی کے علاوہ سماج کے مذہبی و ذہنی پوشوائی میں بھی عورتوں
 کا ہاتھ تھا ، اُس زمانے میں جھسی بھی تعہد رائج تھی اس کے دروازے
 عورتوں کے لئے بھی کھلے ہوئے تھے -

جن عورتوں میں مذہبی لبریشن تھا ، کرنے کی استعداد تھی ،

ان کو اپنے اس مقام کے مطابق کام کرنے کی روک ٹوک نہ تھی - کچھ
 عورتیں رشی تھیں جن کی تصانیف مردوں کی طرح رگ وید سمجھتا
 میں آج تک شامل ہیں - [۱] ہست اور بہادری میں بھی عورتوں کم نہ
 تھیں ، بعض بعض عورتیں تو میدان جنگ میں جانکر مردوں کی طرح
 بہادری دکھاتی تھیں ، مثال کے لئے ایک روایت ہے کہ بھس یلا ، لڑائی میں

گئی تھی ' جب لڑتے لڑتے گھٹائل ہوگئی تو آشیلو نے اس کا علاج کیا [۱]
 شادی کے معاملے میں بھی عورتوں کو بہت آزادی تھی ' اکثر جوان عورتیں
 اور مرد آپس میں ملا کرتے تھے اور اپنی پسند کے مطابق آپس میں مصیبت
 کرتے تھے اور اپنی پسند کے موافق ایک دوسرے سے بیاہ کر لیا کرتے تھے - [۲]
 بعض نوجوان عورتوں ' اپنی خوبصورتی پر بھولے نہ سانی تھیں ' اور
 اپنے عشق کے دلوں کو لہوا لہا میں ہڑی ہر شداد ہوتی تھیں - [۳]
 کبھی کبھی یہ عاشق و معشوق چڑچڑ کر ملنے کی کوشش کرتے تھے ' ایک
 مقام پر ایک نوجوان ملیر کے ذریعہ اپنی معشوقہ کے گھر والوں کو سنانے کی
 کوشش کر رہا ہے - [۴] ان بیانات سے اور شادی کے بعد بھی ہونے والے
 سلسلوں سے صاف ظاہر ہے کہ اس زمانے میں نوعمری کی شادیاں نہیں
 ہوتی تھیں - رگ وید میں نہ کہیں نوعمری کی شادی کا تذکرہ ہے اور
 نہ کوئی ایسی بات ہے جس سے نوعمری کی شادی کا ذرا بھی خیال
 ہو سکے ' بخلاف اس کے ایک حوالے سے ظاہر ہوتا ہے کہ عورتیں کبھی
 کبھی ادھیڑ عمر میں شادی کرتی تھیں مثلاً کوشا نامی ایک عورت
 بڑی عمر تک کلہاڑی ہی رہی [۵] بعض بعض عورتیں ایسی تھیں
 جو شادی سے بالکل انکار کردیتی تھیں اور اپنے باپ یا بھائی کے ساتھ
 رہتی تھیں ' ایک جگہ ایک عورت کا تذکرہ ہے جو اپنے ماں باپ کے گھر
 ہی میں بزرگی ہوتی جاتی ہے [۶] -

[۱]۔۔ رگ وید ۱۰ ' ۱۱۲ ' ۱ - ۱۰ ' ۱۱۶ ' ۱ - ۱۰ ' ۱۱۷ ' ۱ - ۱۰ ' ۱۱۸ ' ۱ -

[۲]۔۔ رگ وید ۲ ' ۲۸۵ ' ۱ - ۵ ' ۳۲ ' ۹ - ۳ ' ۵۶ ' ۹ -

[۳]۔۔ رگ وید ۱۰ ' ۱۲۳ -

[۴]۔۔ رگ وید ۷ ' ۵۵ ' ۷ (۸ ' ۶ ' ۵) -

[۵] رگ وید ۷ ' ۱۱۷ ' ۱ -

[۶]۔۔ رگ وید ۷ ' ۱۷ ' ۲ -

سگنی پکی ہو جانے کے بعد مقررہ وقت پر دواہا اپنے دوستوں اور
 رشتہ داروں کی ہرات لہکر بیٹی والے کے یہاں جاتا تھا
 بیاہ کی رسم | یہاں دولہن کے رشتہ دار اور احباب ان سب کی آو
 بہگت کرتے تھے ' وقت مہرورت پر دولہا دلہن کو ایک پتھر پر چڑھا کر اسکا پان
 گرہن اہانہ پکونا یعنی شادی کرنا ' کوتا تھا اس کے بعد دونوں آگ کی پرکرم
 کرتے تھے ' بیاہ کی اس رسم کے بعد بڑی خوشی ملانی جاتی تھی جس میں
 لڑکی لڑکے ' مرد اور عورت اچھے سے اچھے کپڑے پہن کر شریک ہوتے تھے [۱]
 کبھی کبھی بیاہ میں جھپڑ بھی دیا جاتا تھا ' اس جشن کے بعد ہرات
 رخصت ہو جاتی تھی ' دولہا ' دراہن کو رتھ پر بٹھاتا تھا ' منتر گاتے
 ہوئے سب لوگ بیٹھے والے کے یہاں واپس چلے آتے تھے ' شادی کی یہ
 رسمیں بہت دنوں تک اسی طرح جارو رہیں ' اور آج کل بھی بہت
 کچھ ایسی ہی ہیں ۔

رگ وید کے زمانے میں کچھ گلتی کے لوگ خصوصاً راجہ '
 تھرت ازدواج | مہاراجہ یا پڑے پر وقت متعدد شادیاں کرتے تھے - [۲]
 محدود حلقے میں متعدد شادیوں کی رسم اب تک
 جاری رہی ' لیکن یاد رکھنا چاہئے کہ فطرت عورتوں اور مردوں کی تعداد
 کو تقریباً برابر بنانی ہے نہروے ہی سے آدمی ایک سے زیادہ شادی کر سکتے
 ہیں ' اقتصادی وجوہ سے اور عام خانگی امن و آوام کی وجہ سے متعدد
 شادیاں متعدد ہی دہتی ہیں ' تاہم یہ ماننا پڑے گا کہ متعدد شادیوں کی
 رسم کو قبول کرنا ہی عورتوں کے مرتبے کو کچھ کم کر دیتا ہے ' کیونکہ
 اُس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ عورتیں صرف حظ نفس کا ایک سامان

[۱]—رگ وید ۱۰ ۵۸ ۲

[۲]—رگ وید ۱۱ ۹۱ ۱۱—۷۱ ۱۱—۱—۲ ۱۸ ۷—۳ ۲۶ ۷

ہیں ، متعدد شادیوں کی رسم عورتوں کے دل پر ایسی چوٹ پہنچاتی ہے اور ان کے فعلی سکون میں اس درجہ اختلال پیدا کرتی ہے کہ سوکھوں میں دن رات جھکوا ہونا ایک عام بات ہو جاتی ہے ۔ رگ وید سے ظاہر ظاہر ہے کہ متعدد شادیوں کرنے والے بڑے بڑے لوگ کبھی کبھی خانگی جھگڑوں کے انداز سے بری طرح پریشان دھتے تھے [۱] ۔

رگ وید میں عقد بھوگی کے خلاف کچھ نہیں ہے ، لیکن یہ تھپک تھپک تھپک نہیں معلوم ہوتا کہ بھوگیوں اپنے دیوروں سے بھاگ کر تہی کرتی تھیں یا کسی اور سے بھی کر سکتی تھیں ۔ نسرویں منقل میں ایک رجا ہے جو آریہ تہذیب میں بھوگوں کی حالت پر کچھ روشنی ڈالتی ہے ، مرگھت میں اپنے شہر کی نعش کے پاس لٹکی ہوئی بیوہ سے کہتے ہیں کہ ” اُتھو “ اے خاؤن ! تم اس کے پاس پڑی ہو جس کی زندگی ختم ہو چکی ہے ، اپنے شوہر سے دور ہٹ کر زندہ انسانوں کی دنیا میں آؤ اور اس کی بیوی بن جاؤ جو تمہارا ہاتھ پکوتا ہے اور تم سے بھاگنے کو راضی ہے “ [۲] اسی طرح انہر وید میں ہے کہ ” یہ عورت فعلی بیوہ عورت پرانے دھرم پر چلتی ہوئی تمہارے لوگ کو پسند کرتی ہوئی ، تمہارے پاس جو مر گئے ہو پڑی ہے ، لیکن اس کو بھی اولاد اور دولت ، عطا کرو ، اے عورت اُتھ ! زندہ لوگوں کی دنیا میں آجا “ (— — مثل سابق) [۳] متعدد صدیوں کے بعد پلندتوں نے وید کی رجاؤں کا مطلب تبدیل کر کے اس سے سچی کا طریقہ نکالا ، لیکن یہ صاف ہے کہ اس زمانے میں بیوہ شوہر کے ساتھ سچی جلائی

[۱] — رگ وید ۱۰۳۰۱ — ۸۰۱۰۵۰۱ —

[۲] — رگ وید ۸۰۱۸۰۱۰ —

[۳] — انہر وید ۱۰۳۰۱۸ — ۲ —

جائی تھی ۔ تاہم ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر بیوہ مرگھت میں شہر کے پاس جب اس کے جلانے کی تہاری ہورہی ہے کہیں لگائی جاتی ہے ، تاریخی واقعات کی کمی کے باعث اس سوال کا کوئی ٹھیک جواب نہیں دیا جاسکتا ، لیکن ایک خیال ہوتا ہے کہ دنیا کی بہت سی قدیم قوموں میں آدمیوں کے اور خاص کر بڑے آدمیوں کی نعش کے ساتھ ان کی عزیز چھڑوں کے جلانے یا دفن کرنے کا رواج تھا ، ان کا خیال تھا کہ روح کو دوسرے عالم میں بھی ان چھڑوں کی ضرورت پڑے گی ، کسی طرح یہ چھڑیں ان کے پاس پہنچ جائیگی اور انہیں پاؤں انہیں آسودگی و راحت ملے گی ، بعض قوموں میں عورتوں کا شمار ان ضروری چھڑوں میں کر لیا گیا ، اور وہ شہروں کے ساتھ دفن ہونے یا جلائی جانے لگھیں ، ممکن ہے کہ کسی ماضی بعید میں آریوں میں بھی یہ رسم رہی ہو ، یہ ہم کہہ چکے ہیں کہ رگ وید کی تہذیب کی پشت پر متعدد صدیوں کی نشو و نما کام کرتی رہی ہے ، اگر کسی پرانے زمانے میں آریوں میں سستی کی رسم جاری تھی تو آہستہ آہستہ تہذیب کی رفتار نے اسے مٹا دیا ، بیواؤں کا جلانا تو موقوف ہو گیا لیکن قدیم رواج کی ایک لکیر باقی رہ گئی جیسا کہ اکثر ہوا کرتا ہے ، اس مٹی ہوئی رسم کے مطابق بیوہ مرگھت چلی جاتی تھی اور تھوڑی دیر کے لئے شہر کی نعش کے پاس لپٹ جاتی تھی ، بعد میں یعلیٰ چوتھی صدی ق - م کے قریب بعض ہندوستانی قبائل میں سستی کی رسم کیونکر شروع ہو گئی ، یہ ہم آگے بتائیں گے ، یہاں صرف اس بات پر زور دینا ضروری ہے کہ بہت قدیم زمانہ میں آریوں میں یہ رسم ممکن ہے رہی ہو مگر رگ وید کے وقت میں یہ بالکل نہ تھی ، یہ خلاف اس کے بیواؤں کا عقد ہو سکتا تھا ، دیور کے ساتھ شادی کی رسم تو ثابت ہے ، لیکن اگر

دھور کی شادی پہلے ہو چکی ہو ' یا بہارچ سے شادی کرنے کو دلی نہ ہو تو کیا ہوتا ہے ؟ رگ وید اس معاملہ میں خاصوں ہے لیکن اُس زمانہ کے عام مجلسی نظام اور زندگی سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ بہو کسی اور شخص سے بیاہ کر لیتی ہوگی ' ایک ملٹر [۱] کی بنا پر جرمن عالم پشیل نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ جس عورت کا شوہر غائب ہو گیا ہو ' وہ دوسری شادی کر سکتی تھی ' لیکن ویدک لٹریچر سے اس کا پورا پورا ثبوت نہیں ملتا ۔

آریوں کے کابہ کی زندگی ' اور موروثی حقوق ' عورتوں کی تعظیم کے

کتابہ	اسولوں کی بنیاد پر قائم تھے ۔
-------	-------------------------------

باپ یا دادا ایک طرح کا گھر کا مالک ہوتا تھا ' جس کا حکم گھر کے گھر کا مالک اور لوگ مانگتے تھے [۲] ۔ گھر کے مالک سے بہادری اور فیاضی کی توقع کیجاتی تھی [۳] ' باپ کے مرنے کے بعد لڑکا گھر کا مالک ہوتا تھا ' عام طور پر وہ خاندان کی دولت کا مالک سمجھا جاتا تھا ' مکان ' گھوڑے ' گائے ' بیل ' روپے پیسے ' زیور ' ہتھیار اور غلام وغیرہ سب پر اُس کا قبضہ رہتا تھا ' لیکن کبھی کبھی بہانہوں میں بتوارا بھی ہو جاتا تھا ' [۴] ۔ بہانہوں کا ایک بڑا فرض یہ تھا کہ شادی ہونے تک بھڑوں کی پرورش کرتے رہیں ' اسی لئے سندھوت میں بھائی کے لئے بہرائو ایک لفظ ہے یعنی پالنے والا ' جن لڑکھوں کے بھائی نہ تھے اُن کو کبھی کبھی

[۱]—رگ وید ۱۰ ' ۱۸۵ ' ۸ —

[۲]—رگ وید ۱۰ ' ۵۳ ' ۲ —

[۳]—رگ وید ۱۰ ' ۳۹ ' ۸ —

[۴]—رگ وید ۱۰ ' ۷۱ ' ۵ —

ہوئی مصہبت اٹھانا ہوتی تھی ' ایک رجا میں ایک غریب لڑکی
کا جس کا بھائی نہ تھا ذکر ہے کہ جو ناچائز طریقے سے زندگی بسر
کرتی تھی [۱] -

دک دید کے زمانے سے آج تک ہندوستان میں مشترکہ خاندان کی
رسم چلی آتی ہے اس سے شخصی آزادی کم ہو جاتی
عورت
ہے اور عورتوں کا منصب کسی قدر گھٹ جاتا ہے '
لہٰذا کم سے کم دک دید کے زمانے میں عورتوں کا درجہ کم نہیں ہونے پایا '
سلس ' صبرے ' دیور اور نند کے ساتھ وہ کر بھی بہو کا اثر زیادہ تھا ' اپنے
شوہر کے ساتھ وہ ملکر پڑھتی تھی ' لکھ کر تھی ' دان دیتی تھی '
سوم رس بلاتی اور پڑھتی تھی [۲] - ایک ویدک ملکر میں رشی کہتا ہے
کہ شوہر اور بیوی مصہبت کے ساتھ ' باہم ملکر بہت سے مذہبی کام انجام
دیتے ہیں ' سلہرے زیور پہلے ہونے لڑکھوں کے ساتھ آرام کرتے ہیں
اور پوری زندگی پاتے ہیں [۳] عورت گھر کا انتظام کرتی تھی ' اور بہت سے
کلموں کے علاوہ تانے بانے کا کام بھی انجام دیتی تھی [۴] ' اس میں شک
نہیں کہ کہیں کہیں الگ دیوتا کی مشابہت گھر کی عورت سے دی گئی ہے
جو گھر کے تمام لوگوں کی خبرداری رکھتی ہے [۵] ایک جگہ اوشا دیوی کے
بارے میں رشی کہتا ہے کہ وہ گھر کی عورت کی طرح سونے والوں کو جگاتی

[۱] - دک دید ۷۰۱۲۳۰۱۰ -

[۲] - دک دید ۳۰۳۱۰۱۰ - ۱۵۰۳۳۰۵ -

[۳] - دک دید ۸۰۵۰۳۱۰۷۰ - شوہر اور بیوی کی مصہبت کے لئے دک دید

۲۰۱۰۵۰۱ - بھی دیکھئے -

[۴] - دک دید ۶۰۳۰۲۰۲ - ۳۰۳۸۰۲ -

[۵] - دک دید ۳۰۶۶۰۱۰ -

ہوئی آتی ہے [۱] عورت کے بغیر گھر ' گھر نہیں ہے ' ایک ملتر میں
 رشی کہتا ہے " اے مکھہ دن بھوی ہی گھر ہے ' بھوی ہی گرہستی ہے "
 [۲] یہ بھی کہتا ہے کہ " اے اندر تم سوم دس پی چکے ' اب گھر کی طرف
 جاؤ ' گھر میں تمہاری بہاری بھوی ہے ' تمہارے لئے وہیں راحت ہے " [۳]
 ایک ملتر میں اندر کے ملو سے یہ ضرور کہلایا ہے کہ عورتوں کی منزل
 کمزور ہوتی ہے ' اُن کو اپنے جذبات پر قابو نہیں ہوتا [۴] لیکن عام طور
 سے عورتوں کی بڑی عزت تھی -

قدیم ایرانیوں ' یونانیوں اور رومنوں کی طرح ویدک آریوں میں
 بھی اولاد کی بہت خواہش تھی - اگن دیوتا سے استدعا
 کرتے ہوئے ایک رشی کہتا ہے " ہم تمہارے پلس اگلے
 اولاد کی خواہش

ہی بیٹھے نہ وہ جائیں ' ہماری بہادر اولاد بھی ہو ' اور ہمارا گھر اولاد سے بھرا
 ہوا ہو [۵] اسی ملتر میں پھر پوری عمر اور بہادر اولاد کی درخواست کی
 ہے [۶] ایک دوسرا رشی دعا مانگتا ہے کہ ہم محتاج نہ ہوں ' ہمیں بھی
 بہادر لڑکوں کی کمی نہ ہو ' مویشیوں اور جانوروں کی بھی کمی نہ ہو ' اور
 نہ ہماری برائی کی جائے [۷] ایک دوسرے رشی کو یقین ہے کہ سوم دیوتا
 پوجا کرنے والے کو دودھ دینے والی گائے اور تھوڑا گھوڑا دیتا ہے اور ایسا بہادر

[۱] - رگ وید ۱۰ ۱۲۳ - ۳۰

[۲] - رگ وید ۳۰ ۴۳ - ۳۰

[۳] - رگ وید ۳۰ ۴۳ - ۶۰

[۴] - رگ وید ۸۰ ۳۳ - ۱۷

[۵] - رگ وید ۱۰ ۱۰ ۱۱ ۱۲۰ - ۱۹۰

[۶] - رگ وید ۱۰ ۷۰ ۱۳ - ۲۳

[۷] - رگ وید ۱۰ ۳۰ ۱۶ - ۶۰

لوکا دیکھا ہے جو علم میں ' گھر کے کاموں میں اور عام مجلسوں میں ' ملنے جلنے میں ہوشیار ہو اور باپ کے لئے باعث فخر ہو [۱]۔

اولاد کی خواہش ایک قدرتی خواہش ہے جسے فطرت نے اس کا سبب | جماعت کی حفاظت کے لئے نہایت قوی بنایا ہے۔

لیکن اس کے کچھ اور خاص وجوہ بھی تھے ' ایک تو متحرکہ خاندان میں ماں باپ نو لوگوں کی وجہ سے بڑا سہارا ہو جاتا تھا ' دوسرے مرنے کے بعد روح کے سکون کے لئے لوکا شراذہ کیا کرتا تھا۔ اگر کوئی شراذہ کرنے والا نہ ہو تو بڑی مصیبت کا ساملا ہوتا تھا۔ تیسرے لوگ کی وجہ سے نسل قائم رہتی تھی۔ خاندانی اقتدار کے زمانے میں تمام قوموں میں خاندان کے مت جانے کا اندیشہ نہایت خوفناک مسئلہ سمجھا جاتا تھا اور بے اولادی سب سے بڑی بات سمجھی جاتی تھی۔ چوتھے شاید آریوں کو اپنی تعداد بڑھانے کی بڑی ضرورت بھی تھی۔ غیر آریوں سے یا آپس میں جنگ کے لئے ' فتح کی ہوئی زمین کو آباد کرنے کے لئے اور یہیں بھی سوسائٹی میں غیر آریوں سے شمار میں زائد ہو کر انہیں دہانے کے لئے کثیر تعداد کی ضرورت تھی۔ اس طرح جب ایک بار اولاد کی اہمیت تسلیم کر لی گئی تو وہ خود بخود اولاد کی خواہش کا سبب بن گئی۔

جن کے کسی طرح اولاد نہ ہوتی تھی وہ کبھی کبھی دوسروں کے لوگوں کو گود لے لیا کرتے تھے۔ گود لئے ہوئے لڑکے بڑے لاد گود لیتا | پھر سے پالے جاتے تھے ' ایک مدت کی مادرانہ مصیبت اور پدرانہ شفقت ' انہیں پر صرف ہونے لگتی تھی۔ لیکن جیسا کہ ایک ویدک منتر سے ظاہر ہے گود لئے ہوئے لڑکے اصلی لوگوں کے طرح نہیں ہوتے تھے۔

آریہ خاندانوں کا بیان غلاموں کا تذکرہ کلمے بغیر پروا نہیں ہوسکتا۔

قدیم ہندوستان میں غلامی کی رسم رائج نہ تھی اور
نہ اس طرح مجلسی نظام کی بلحاظیں تھیں جیسے

یونان اور روم میں۔ تاہم یہاں خاص کر امہروں کے یہاں بہت سے لونڈی
غلام تھے۔ ایک رشی اوشا سے لوگوں کے ساتھ ساتھ غلاموں کے لئے بھی
دعا مانگتا ہے [۱] ' غلاموں کو سخت محنت کرنی پڑتی تھی [۲]۔ وہ
ایک طرح کی دولت سمجھے جاتے تھے اور دان میں دئے جاسکتے تھے۔ ایک
رشی کہتا ہے کہ اگلی دیوتا ابھار ورتن چائمان نے مجھ کو بھس بھل
کے ساتھ ساتھ بہت سی لوگیاں بھی دیں [۳] دوسری جگہ کہا گیا ہے
کہ واجہ کرس دسہو نے پچاس لونڈیاں دان میں دیں [۴]۔

تاریخ کی دوسری قوموں کی طرح قدیم آریہ تہذیب پر غلامی
کا جو داغ لگتا ہے اس کو مٹانے کی کوشش کرنا فصول
مہمانداری

ہے۔ لیکن یہ نہ سمجھنا چاہئے کہ وہ لوگ رحم کے
جذبات سے بالکل خالی تھے مثلاً اُس ساج میں مہمانداری ایک بڑا وصف
سمجھی جاتی ہے ' رگ وید میں ائن دیوتا کو آتھتہ (مہمان) کے نام سے
یاد کیا گیا ہے ' [۵]۔ واجہ دیوداس مہمانوں کی اس درجہ توجہ کرنا
تھا کہ اُسے آتھتھی گوے کا خطاب دیا گیا تھا [۶] عام لوگ بھی مہمانداری
میں کم نہ تھے ' گھر کا سب سے اچھا کمرہ مہمان کو رھنے کے لئے دیا جاتا تھا

[۱]—رگ وید ۸ ' ۹۲ ' ۱۔

[۲]—رگ وید ۸ ' ۸۶ ' ۱۔

[۳]—رگ وید ۸ ' ۲۷ ' ۶۔

[۴]—رگ وید ۸ ' ۱۹ ' ۳۶۔

[۵]—رگ وید ۸ ' ۳ ' ۵۔

[۶]—رگ وید ۸ ' ۵۱ ' ۱ — ۸ ' ۱۱۲ ' ۱ — ۸ ' ۲۶ ' ۳ — ۸ ' ۲۷ ' ۲۲۔

[۱] اسکے علاوہ آریوں کا یہ فرض تھا کہ سب کے ساتھ شرافت کا پرتاؤ کریں ، ایک دہی دعا مانگتا ہے کہ اے ” ورون دیوتا “ اگر ہم نے بھائی ‘ دوست ‘ رفیق ‘ ہمسایہ یا اجنبی کا کچھ بھی بگاڑا ہو تو ہمارے یہ گناہ دور کرو [۲]۔

قریب قریب ہر فرقہ میں بچپن اور جوانوں کو اچے متضاد اور رسم و رواج کو قائم رکھنے کی تعلیم دیجاتی ہے ، رگ وید میں لکھنے کے رواج کا کہیں ذکر نہیں ہے ، دہی اور دیگر اشتخاص بھی ملکر یاد رکھتے تھے ، اور زبانی تعلیم کے ذریعہ اپنی اولاد کو سکھا دیتے تھے ، معلوم ہوتا ہے کہ اس کے علاوہ ایک طرح کی بات شالٹن بھی تھیں استاد ‘ طالب علموں کو پڑھاتے بھی تھے ۔ ایک ملٹر میں تعلیم پانے والے طلبہ کی مثال ہر سات کے مہنڈکوں سے دی ہے [۳] اور بہت سے ویدک جملوں کو طرح یہ مثال بھی آیدادہ ہلدو ادب میں بار بار ملتی ہے ۔

رگ وید میں سماج کے مجلسی قانون کا بہت بڑا معیار قائم کیا گیا ہے ۔ اُس معیار کے مطابق سب لوگوں کو چاہئے کہ مجلسی قانون کا معیار مل جل کر رہیں اور رت یعنی صداقت یا یوں سمجھئے کہ دھرم کو اپنی زندگی کا سہارا سمجھیں ۔

آدمی کیا دیوتا بھی دھرم کی حفاظت کرتے ہیں ، خود دیوتاؤں نے اچے لئے سخت قاعدے بنا رکھے ہیں [۱] اس کے علاوہ دیوتا کبھی اندر کے

[۱]—رگ وید ۱۰ ۷۳ -۱

[۲]—رگ وید ۱۰ ۸۵ -۷

[۳]—رگ وید ۱۰ ۷۸ -۷ اسی نقل میں ۱۰ ۵۰ -۷۸ -۷ دی دیکھئے ۔

[۴]—رگ وید ۱۰ ۳۶ -۵

قاصدوں کے خلاف روزی نہیں کرتے [۱] دنیا میں جو کچھ ہے اس کی بلبلاد میں رت (صدائق) ہے۔ متروکوں دیوتا باطل کو فتح کر کے رت (حق و صداقت) کی پرورش کرتے ہیں [۲] دیوتا ورن کے قاصدے ہمیشہ حق میں [۳] ورن کو باطل سے دلی نفرت ہے اور صداقت کو ترقی دیتا ہے [۴] اسی ملکہ میں رشی کہتا ہے کہ دیوتا رت (صدائق) میں پیدا ہوتے ہیں، رت کی پرورش کرتے ہیں اور ترقی دیتے ہیں اور باطل سے سخت نفرت کرتے ہیں، وہی دیوتا راجاؤں کی اور عام آدمیوں کی حفاظت کریں [۵] رت کو پڑھانے کی غرض سے متروک آدمیوں پر اسی طرح نظر رکھتے ہیں جیسے گذرئے ایللی بھڑوں پر [۶] سورج بھی چرواہے کی طرح فنی روح ہستوں کے اعمال کا جائزہ لیتا ہے اور متروکوں کو بتلاتا ہے [۷] سیرت کی نگرانی کی غرض سے دیوتاؤں نے نگرانی کرنے والے بھی مقرر کر دیئے ہیں [۸] بہت سے ملتروں میں جھوٹ کی بڑی مذمت کی گئی ہے۔ [۹] اور جھوٹ الزام لگانے والے کو بددعا دی گئی ہے [۱۰] اکثر ملتروں میں رشیوں نے دیوتاؤں سے دعا مانگی ہے کہ ہمیں اچھے راستے پر چلاؤ۔

[۱]—رگ وید ۶۰۳۰۷

[۲]—رگ وید ۱۰۱۵۲۰۱

[۳]—رگ وید ۱۰۶۳۰۵

[۴]—رگ وید ۱۳۰۶۶۰۷

[۵]—رگ وید ۱۰۰۶۶۰۷

[۶]—رگ وید ۲۳۰۲۵۰۳ وغیرہ

[۷]—رگ وید ۳۰۰۳۰۱۰۳۰—۵۰۶۷۰۶—۷۰۲۱۰۸—ان کے علاوہ

رگ وید ۸۰۷۰۲۵۰۸—۸۰۶۳۰۱۰—۸۰۶۳۰۱۰ وغیرہ بھی دیکھیے۔

[۸]—رگ وید ۳۰۲۳۰۵—۱۰۶۳۰۵

[۹]—مثلاً رگ وید ۵۰۶۳۷۰۱—۸۰۶۹۰۱۰

[۱۰]—رگ وید ۶۰۸۰۱۰۳۰۷

مذہبی اصول اور اس کے معیار کے سلسلہ بیان میں دگ وید کے

مذہبی معتقدات کا بہت سا ذکر ہو چکا ہے ، لیکن

مذہبی معتقدات

اس موضوع کو مکمل کرنے کے لئے کچھ اور بتانا بھی

ضروری ہے ۔ دگ وید میں ۳۳ دیوتا مانے گئے ہیں ، لیکن وہ سب ایک درجہ کے نہیں ہیں ، بعض زیادہ بزرگی اور اثر رکھتے ہیں اور بعض کم ۔

سب سے بڑے دیوتا تین معلوم ہوتے ہیں ۔ اندر ، جس کے لئے

۲۵۰ ملتر ہیں ، اگن جس کے لئے تقریباً ۲۰۰ ملتر

دیوتا

میں اور سورم ، جس کے لئے ۱۰۰ سے زائد ملتر ہیں ۔

دھو ، اور پرتھوی چھ ملتروں میں سب کے ماں باپ بتائے گئے ہیں ،

بارش کا دیوتا پرچاؤہ کے لئے اور یرلوک کے دیوتا یم کے لئے تین تین ملتر

میں ۔ سورہہ خود ایک ہوا دیوتا ہے اور اس کی بھی بہت سی صورتیں

ہیں ، اس کے ایک جزوی سوتر کی عبارت میں وہ مشہور ساویتری یا

گایتری ملتر ہے جو غندوں میں آج تک پڑھا جاتا ہے [۱] ۔ پوشن

بھی سورہہ کا ایک جزو ہے جو سب کو بڑھاتا ہے ۔ رشنو کے بارے میں

کہا گیا ہے کہ وہ تین چھلانگ بھرتا ہے ، جس سے قیاس کیا جاتا ہے

کہ وہ یہی سورہہ کی ایک بدلی ہوئی صورت ہے ۔ دگ وید میں وہ بہت

چھوٹے درجہ کا دیوتا ہے ، لیکن اُس زمانے کے بعد جب پرانوں نے اُسے

پرمہشر بنا دیا تو اس کی چھلانگیں کی بنیاد پر بلی بامں کی کٹھا تیار

ہوئی ۔ دگ وید میں دھو کی لڑکی اور پربھا کی دیوی اُشا کی خوبصورتی

کی تعریف دلکش شاعری میں کی گئی ہے ۔ دنیا کی نیچرل شاعری اور

عاشقانہ شاعری کا یہ پہلا نمونہ ہے اور بڑے ہی معرکے کا ہے ، آشیوں بھی

دھو کے لڑکے ہیں وہ ہمیشہ جوان اور خوبصورت رہتے ہیں اب تک

جعلے دیوتا کڈائے گئے ہیں ان میں سے اندر ' اگن اور پرتھوی کو چھوڑ کر باقی سب کے سب آسمان (یا خلا) کے ہیں ' وہیں اوپر وہ رہتے ہیں اور وہیں سہر کرتے ہیں ' ان کے علاوہ متعدد دیوتا ہوا کے بھی ہیں ۔ ان میں اندر سب سے زیادہ با اقتدار ہیں ۔ رگ وید میں بار بار کہا گیا ہے کہ اندر ' ورت سے لڑائی کر کے اُسے شکست دیتا رہتا ہے ' بھسار مذہبی کہاتوں کی طرح اس کی بلواؤں میں بھی مناظر قدرت ہیں ۔ ورت کو شکست دینے کا اصل مفہوم اتنا ہی ہے کہ اندر بار بار بادلوں کو چھید کر پانی برساتا ہے ' رندو یا شہو کا نام صرف تین چار منقروں میں آیا ہے ' وہ زندگی کو بوجھاتا ہے ' لیکن اُس وقت اُس کی اہمیت زیادہ نہ تھی ' رندر کا لڑکا مورت ' ہوا مہیب اور متوالا تھا ' واپو ' یا ہوا بھی رندر کی طرح زندگی کو بوجھانے والا دیوتا ہے ' زمہوں کے دیوتاؤں میں خود پرتھوی ہی دیوتا ہے ' اگلی ' خاص گہر کا دیوتا ہے ' سوم ' سوم دس کا دیوتا ہے ' لیکن آگے چل کر سوم کا مفہوم چاند ہو گیا ۔ نہیں مائل کے سب ملکر اور باقی منقروں کے بھی تھوڑے سے ملکر سوم کی تعریف میں گئے گئے ہیں ۔ دیوتاؤں کے علاوہ ' ساندہ ' اور سرسوتی وغیرہ ندیوں کی اور درختوں ' پہاڑوں وغیرہ کی تعریف بھی کہیں کہیں دیوتا کی طرح کی گئی ہے [۱] ۔

رگ وید میں یہ مانا گیا ہے کہ دھرم آتما ' دیوتاؤں کے

عالم میں جاتے ہیں اور گلہ کار ٹوک میں جاتے ہیں [۲] لیکن جیسا کہ ہم کہ چکے ہیں تقاسم کا

اصل رگ وید کے پہلے نو منقروں میں نہیں ہے ' ابھی ریاضت کا بھی

[۱]—دیوتاؤں کے لئے رگ وید کا کوئی سا مائل یا ملکر دیکھئے ۔

[۲]—رگ وید ۵۰۱۲۰۳ - ۵۰۵۰۳ - ۵۰۱۰۳۰۷ وغیرہ ۔

کوئی فکر نہیں ہے ' دیوتاؤں کے لئے پڑا رہتا ' پوجا ' اور یگیہ کا قاعدہ تھا ' لیکن زندگی کا تصور اس قدر پر کیف تھا کہ ابھی کسی کو رہائش کرنے کا خیال نہیں آیا تھا ' دیوتاؤں کی طرف سے بھی ابھی تک ایسا خوف و دہشت کا خیال نہ تھا جتنا محبت اور دوستی کا خیال تھا مثلاً ایک رشی اگنی کو دوست اور باپ کہتا ہے [۱] دوسرا رشی کہتا ہے کہ پلنچوں کے فائدے کے لئے اگنی ہر ایک گھر میں قہام کرتا ہے وہ جوان ہے ' عتلمند ہے ' گھر کا ہے اور ہمارا بہت قریبی عزیز ہے [۲] دوسری جگہ کہا گیا ہے کہ اگنی مہربانی کرنے والا دوست ہے ' باپ ہے ' بھائی ہے ' لڑکا ہے ' سب کا پروردہ کرنے والا ہے [۳] اور منتروں میں اگنی کو گھر کا مالک کہا گیا ہے [۴] ایک رشی کہتا ہے کہ اب ہم منتر کا چکر ' ہمارے گھر میں اگنی ' ایلچی کی طرح قہام کرے ' [۵] اور دیوتاؤں کے بارے میں بھی اسی قسم کے خیالات کا اظہار کیا گیا ہے - ایک رشی کہتا ہے کہ اے اندر ' باپ کی طرح تم ہماری بات سنو [۶] بعض بعض رشی دیوتاؤں کو ایسا مصبوب سمجھتے ہیں [۷] ایک رشی سوم کو بڑا مصبوب سمجھتا ہے [۸] ایک منتر میں یہ خیال ظاہر کیا گیا ہے کہ جو دیوتاؤں سے محبت کرتا ہے اُس سے دیوتا بھی محبت کرتے ہیں [۹] ادنیٰ

[۱]—رگ وید ۱۰۳۱۰۱۰

[۲]—رگ وید ۷۰۲۰۱۰۱۵۰۷

[۳]—رگ وید ۱۵۰۹۳۰۱۰۲ — ۹۰۱۰۲ — ۵۰۱۰۶

[۴]—رگ وید ۵۰۱۰۵ — ۸۰۶۰۵ — ۱۹۰۳۹۰۸

[۵]—رگ وید ۶۰۵۰۵ — ۸

[۶]—رگ وید ۹۰۱۰۳۰۱۰

[۷]—رگ وید ۱۰۲۵۰۶ — ۲۰۳۷۰۸

[۸]—رگ وید ۷۰۶۸۰۸

[۹]—رگ وید ۶۰۵۰۲۳۰۳۰

ہلکے تمام دیوتاؤں کی جانب اشارہ کرتے کہا گیا ہے کہ تم سچ سچ ہمارے عزیز ہو ، ہم پر مہربانی کرو [۱] -

معصیت اور مسرت کے عالم میں آریہ لوگ اطمینان کی زندگی بسر کرتے تھے ، دوسرے عالم کی بہت فکر نہ تھی ،
 ریاضت کا کوئی خیال نہ تھا ، کھانے پھلے کی کوئی روک ٹوک نہ تھی ، گوشت خوردی کا رواج سب میں جاری تھا ، شراب اور سوم رس خوب پیا جاتا تھا - جرمنوں کی طرح ہندو آریہ بھی جوا بہت کھیتے تھے [۲] ناچ اور گانے کا بہت شوق تھا ، کھلے میدانوں میں عورت اور مرد بہت شوق سے ناچتے تھے ، فن موسیقی کو بہت ترقی ہو چکی تھی ، ستار ، بانسری اور تمبول وغیرہ رائج تھے [۳] اور بھی بہت سے نال بھلو کے سامان تھے ، مثلاً ، رتھوں کی دوز اکثر ہوتی تھی اور اُس میں بڑا لطف آتا تھا [۴] سب لوگوں کو خصوصاً عورتوں کو ندیوں اور تالابوں میں نہانے کا بہت شوق تھا [۵] رگ وید کے زمانے میں جیسی مسرت اور مجلسی آراستی تھی ویسی کبھی ہلدوستان میں نہیں دیکھی گئی ، اس معاملے میں آریوں نے آگے چل کر دوسرا راستہ اختیار کیا ، لیکن فرقے اور تلظیم کے معاملے میں وہ رگ وید ہی کی

[۱] - رگ وید ۸ ، ۲۷ ، ۲ - ۲۹ ، ۲ - ان کے مقررہ دیکھئے رگ وید ۳

۵ ، ۵۳ - ۲ ، ۲۵ ، ۲ - ۸ ، ۲۵ ، ۱۸ وغیرہ -

[۲] - رگ وید ۲ ، ۱۲ ، ۲ - ۱۸ ، ۳۳ ، ۱۰ -

[۳] - رگ وید ۱ ، ۱۹۲ ، ۱ - ۳ ، ۲۹ ، ۶ - ۹ ، ۵۸ ، ۷ - ۲۲ ، ۲۰ ، ۸ -

۸ ، ۱ ، ۹ - ۱۲ ، ۲۲ ، ۵ -

[۴] - رگ وید ۸ ، ۶۹ ، ۳ - ۵ ، ۶۰ ، ۱ - ۵ ، ۳۳ ، ۹ -

[۵] - رگ وید ۵ ، ۸۰ ، ۵ - ۳ ، ۶۹ ، ۹ -

لکھنؤں کو بھگتے رہے ' سہاسی تنظیم میں بھی وہ بہت کچھ اُسی راستے پر رہے جسے پہلے ویدک آدمیوں نے نکالا تھا ۔

سلطنت کے اعظام کے متعلق لکھنے کے لئے رگ وید میں کافی مثالیں نہیں ہیں ' لیکن ایدھر اودھر کے بھاسات کو جمع کر کے ' تھورا سا حال لکھا جا سکتا ہے ' رگ وید میں اکثر راجہ کا ذکر آیا ہے ' معلوم ہوتا ہے کہ راجہ سروروتی ہوا کرتا تھا ' یعنی ایک ہی خاندان سے راجہ کا انتخاب ہوا کرتا تھا [۱]

راجہ کے تقرر کا رواج کیسے نکلا ' اس کے بارے میں رگ وید کچھ نہیں کہتا ہے ' لیکن انہوے برہمن اور تہترہ برہمن راجہ _____ میں دو پرانی کہانیاں ہیں جو تاریخ پر بہت روشنی ڈالتی ' انہوے برہمن میں کہا گیا ہے کہ ایک دفعہ دیوتاؤں اور راکششوں میں لڑائی ہوئی.....راکششوں نے دیوتاؤں کو شکست دے دی.....دیوتاؤں نے کہا کہ ہم لوگوں نے اپنے میں راجہ نہ کھلے کے باعث شکست کھائی - ہسکو راجہ بنانا چاہئے - (راجا نم کروامہ)

اس تجویز پر سب لوگ راضی ہو گئے [۲] تہترہ برہمن کہتا ہے کہ ایک مرتبہ دیوتاؤں اور راکششوں میں لڑائی ہوئی ' راجگی کی ابتدا پرچاپیت نے اپنے بڑے لڑکے اندر کو چھپا دیا کہ کہیں طاقت ور راکشش ایسے مار نہ ڈالیں ' اسی طرح کھدھو کے لڑکے پرلادہ نے اپنے لڑکے دروچن کو چھپا دیا کہ کہیں دیوتا اُسے مار نہ ڈالیں ' دیوتاؤں نے پرچاپیت

[۱]— رگ وید ۱۰ ۱۱۳ ۰۱ —

[۲]— تہترہ برہمن ۱۲ ۰ ۱ —

کے پاس جا کر کہا کہ بغیر راجہ کے لڑائی کرنا ناممکن ہے ۔ یہ کہہ کر انہوں نے اندر سے راجہ ہونے کی درخواست کی [۱] ان دونوں خیالات سے معلوم ہوتا ہے کہ آپس میں ابتدا ہی سے یہ عہدہ تھا کہ لڑائی کی ضرورتوں سے راجہ کی تخلیق ہوئی ، آجکل کے اہل علم کی تحقیقات سے بھی یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ لڑائی میں قوتوں کو یکجا کرنے کے لئے ایک سرگروہ رکھنے کی ضرورت سے دنیا میں سلطنت یا راجگی کی ابتدا ہوئی ، معلوم ہوتا ہے کہ آپس میں اور غیر آپس میں سے لڑائی ہونے کے باعث راجاؤں کی ابتدا ہوئی تھی اور مسلسل لڑائیوں کے قائم رہنے کے سبب سے یہ راجہ مستقل ہو گیا تھا ، دوسرے آپس کے جھگڑوں کے فیصلے کے لئے بھی راجہ کی ضرورت تھی ، تیسرے سوسائٹی کے ان کاموں کے انتظام کے لئے بھی ایک راجہ کی ضرورت تھی جن میں بہت سے آدمیوں کی امداد کی ضرورت تھی ، رگ وید میں متروڑن اور آگن دیوتاؤں نے اپنے راجگی کے معاملے میں جو باتیں کہی ہیں ان سے نتیجہ نکلتا ہے کہ اس دنیا کے راجہ بہت شاندار ہوتے تھے ، امن اور انتظام قائم رکھتے تھے ، اور لوگ ان کے احکام کی تعمیل کرتے تھے [۲] ۔

پروں کا راجہ ترس دسیو کہتا ہے کہ ” — — — دیوتا مجھے ورن راجہ کا طرز معاشرت اور قواعد ورن میں سے — — — میں راجہ کے کاموں میں شامل کرتے ہیں — — — میں راجہ ورن میں ، دیوتا مجھے وہ طاقت دیتے ہیں ، جن سے راکششوں کی تباہی ہوتی ہے — — — میں اندر میں ، میں ورن میں [۳]

[۱] — تیرہ پڑھیں ۶۰۵۰۱ —

[۲] — رگ وید ۲۳۰۴ — ۱۰۶۹۰۵ — ۲۰۶۳۰۷ — ۱۰۵۶۰۸ — ۱۰۶۷ —

۱ — رفیرہ رگ وید ۱۰۰۲۷ — ۱۰۰۲۷۰۲ — ۳۰۶۲۰۵ — ۳۰۸۵۰۵ — ۳۰۶ —

۱۰۷۰ — ۱۰۸۶۰۷ — ۸۷۰۷۰۱ — بھی دیکھئے ۔

[۳] — رگ وید ۳۲۰۴ —

— — — اس سے بھی ظاہر ہے کہ راجاؤں کا منصب بہت بلند تھا اور وہ اپنے کو دیوتاؤں کے برابر سمجھتے تھے ' جو لوگ راجہ کا حکم نہیں مانگتے تھے ' اُن پر قوت کا مظاہرہ کیا جاتا تھا [۱] لیکن زیادہ تر لوگ خود ہی راجہ کا حکم مانا کرتے تھے ' ایک راجہ کا تذکرہ ہے جو آرام و اطمینان سے اپنے محل میں رہتا تھا اور جس سے رعایا محبت کرتی تھی [۲] -

راجہ کا فرض تھا کہ رعایا پر مہربانی رکھے مثلاً راجہ لوگوں کو تحائف دیتا تھا [۳] جہاں اُن کو گاؤں کا حفاظت کرنے والا کہا گیا ہے وہاں یہہ مطلب معلوم ہوتا ہے کہ گاؤں کی حفاظت کرنا راجہ کا فرض تھا [۴] ایک رشی کہتا ہے کہ دیوتا اُس راجہ کی حفاظت کرتے ہیں جو حفاظت چاہنے والے برہمن کی مدد کرتا ہے [۵] دوسری جگہ کہا گیا ہے کہ سوم یوسان راجہ کی طرح فوجوں کے اوپر بیٹھتا ہے [۶] جس سے ظاہر ہے کہ فوجوں پر حکمرانی کرنا راجہ کا فرض تھا ' اندر ایک کے بعد دوسری لڑائی لڑتا ہے اور ایک کے بعد دوسرے پر (یعنی مٹی کے قلعے) کو توڑتا ہے [۷] اگن بھی قلعے اور خزانے پر قبضہ کرتا ہے [۸] یہی کرنا راجہ کا فرض تھا ' راجے بڑی شان سے دھتے تھے '

[۱] - رگ وید ۱۰۶۷ - ۵۰۷۹ -

[۲] - رگ وید ۸۰۵۰۴ -

[۳] - رگ وید ۱۰۶۷۰۱ -

[۴] - رگ وید ۱۰۱۳۳ -

[۵] - رگ وید ۹۰۸۰۵۰۴ -

[۶] - رگ وید ۴۰۷۰۹ -

[۷] - رگ وید ۷۰۵۳۰۱ - ۱۸۰۷ - وغیرہ -

[۸] - رگ وید ۱۵۰۳ - ۳۷ - ۱۰۲۷۰۲ - وغیرہ -

یہ قیاس رگ وید کے اُن ملتوں سے ہونا ہے جہاں راجہ مقرر اور وزن کے ہزار کھمبے والے مضبوط اور اونچے معتدل پر خیال آرائی کی گئی ہے [۱] یہ بھی کہا گیا ہے کہ راجاؤں کی طرف دیکھنا مشکل ہے ' وہ سونے کی طرح معلوم ہوتے ہیں [۲] اُس سے قیاس ہوتا ہے کہ وہ سلہرے اور بہت ہی چمکیلے کپڑے پہنتے تھے جیسا کہ ضروری تھا ' انتظامی معاملات میں بہت سے کام کرنے والوں سے مدد ملتی تھی ۔

یہ ہم کہہ چکے ہیں کہ بدھت راجہ کے ساتھ رہتا تھا اور بہت اثر رکھتا تھا ' رگ وید میں الگ کو ہوا بدھت اور پوروہ |
 لوائی میں مدد کرنے والا مانا گیا ہے [۳] دوسری جگہ مقرر ' وزن ' الگ اور آدھوں کے ایلچڑوں اور مرکبوں کا ذکر ہے جو سچے ' متحمل اور کامل الفن تھے اور جو چاروں طرف دیکھ بھال کرتے تھے ' خبریں لاتے تھے اور حفاظت کا انتظام کرتے تھے [۴] ان خیانت کی بنا پر وہ لوگ راجہ کے عمال معلوم ہوتے ہیں جن سے راجہ اس طرح کے کام لیا کرتے تھے ' کلی جگہ سدائی ' فوج کے سردار) کا ذکر ملتا ہے جو فوج کا سردار تھا [۵] ' جس کو راجہ مقرر کیا کرتا تھا ' ویدک لٹریچر میں گرامتری کا بھی ذکر آیا ہے گرام کے لفظ کے معنی جہالت کے ہیں جو سلسکرت لٹریچر میں اکثر ملتا ہے ' شاید بہت پہلے جب آریہ اپنے مویشیوں کو لہکر ادھر اُدھر

[۱]—رگ وید ۲۰۲۱۰۲—۵۰۷۸۸—۵

[۲]—رگ وید ۱۰۱۸۵۰۱—۸۰۶۰۸—۳۸

[۳]—رگ وید ۱۰۲۳۰۱—۸۰۲۰۳

[۴]—رگ وید ۱۰۶۱۰۷—۳۰۲۵۰۱—۵۰۶۷۰۶—۳۰۶۳۰۷—۴۰۲

۳۰۴—۱۱۰۳۷۰۸

[۵]—رگ وید ۵۰۲۰۰۷—۱۰۶۶۰۶

گھوما کرتے تھے اور کسی ایک جگہ پر بہت دن تک نہ دھتے تھے تو اُس وقت ہر گھومنے والے گروہ کو گرام کہتے تھے، کھیتی کا رواج بوملے پر جب یہ گرام ایک خاص جگہ پر بس گیا تو یہ

گرام

بستی بھی گرام کہلانے لگی، بستی کے معنوں میں گرام یا گاؤں اب تک استعمال کیا جاتا ہے۔ گاؤں کا مکہ یا اکوا گراملی کہلاتا تھا، وہ موروثی حق دار ہوتا تھا، یا گاؤں کے راجے والے اُس کا انتخاب کرتے تھے یا پھر راجہ

گرائنٹری

اُس کو مقرر کرتا تھا۔ یہ ٹھیک ٹھیک نہیں کہا جاسکتا، شاید تینوں دسویں تھوڑی تھوڑی رائج تہوں کیجہ بھی ہو گرائنٹری کا درجہ بہت اونچا تھا، وہ راج کے خاص عہدہ داروں میں لگا

راج پت

جانا تھا، رگ رید میں کہیں کہیں راج پت کا لفظ بھی آیا ہے، لیکن اس کے معنی گرائنٹری ہی معلوم ہوتے ہیں۔

رگ رید کے زمانے میں، راجہ یا اس کے عمال بخوشوف نہ تھے، ان کو دھرم کے مطابق انتظام کرنا پڑتا تھا اس کے سبھا یا سمیتی

علاقہ پبلک کے بھی سیاسی حقوق تھے، ویدک لٹریچر میں سبھا اور سمیتی کا ذکر بہت جگہ آیا ہے، ان کی اصل صورت کے بارے میں ابھی تک اہل علم کی جماعت میں اختلاف ہے، لذوگ کی راے ہے کہ سمیتی میں سب لوگ دھتے تھے لیکن سبھا میں صرف بڑے آدمی یعنی مکہوں یا برہمن ہی بیٹھتے تھے۔ سمر کی راے ہے کہ سبھا تو گاؤں کے لوگوں کی تھی اور سمیتی عوام کی، ہیلی برانت، مہکڈانلڈ اور کوجنم کی راے ہے کہ دونوں میں کوئی خاص فرق نہ تھا، سمیتی کا

مطلب پہلک سے ہے اور سبھا کا پہنچنے کی جگہ سے ' لیکن انہر وید میں سبھا اور سمیتی کو پرجا پت کی دو لڑکیاں کہا گیا ہے [۱]۔ جس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ دونوں ادارے ایک دوسرے سے ملے جلتے تھے ' لیکن الگ الگ تھے ' رگ وید میں ایک تیسرا لفظ ویدنہ بھی کلی بار آیا ہے جسکا مطلب کہیں تو مذہبی ' کہیں عام و معمولی ' کہیں فوجی جمہا ہے ' کہیں مکان کہیں یگمہ اور کہیں عقل وغیرہ ہے ' ویدنہ لفظ کے استعمال سے تو کہیں ان اداروں کے بارے میں کوئی خاص بات نہیں معلوم ہوئی لیکن سبھا اور سمیتی سے اچھی طرح ثابت ہوتا ہے کہ یہاں لوگ ملکر تمام ضروری معاملات پر غور کرتے تھے ' قاعدے بناتے تھے سیاسی اصول قائم کرتے تھے اور پیچیدہ مقدمات کا فیصلہ کرتے تھے۔ سب لوگ یہاں بحث کر سکتے تھے اور معاملات سلطنت میں اپنی عقل کی مطابق حصہ لے سکتے تھے ' یہاں راجہ بھی آتا تھا اور کرسی صدارت کو زیب دیتا تھا۔ ممکن ہے کہ ایک راجہ کے مرنے پر دوسرے کا انتخاب سبھا یا سمیتی میں ہوتا ہو ' لیکن سب تذکروں کا مقابلہ کرنے سے یہہ زیادہ ممکن معلوم ہوتا ہے کہ راجہ عام طور پر موروثی ہوتا تھا ' لیکن پہلک کے سامنے قاعدہ نے مطابق ملظوری لہجائی تھی ' رگ وید کی سمیتی قدیم یونان ' روم اور جرمنی کی سبھاؤں سے ملتی جلتی ہے۔

نرائس

رگ وید کے زمانے میں سلطنت کی جانب سے کون کون سے تفسیر لکھے

جاتے تھے ' اسکا ذکر بہت کم ملتا ہے ' معلوم ہوتا ہے کہ

تیس

تھیں بہت کم تھا ' شاید راجہ کے پاس بہت سی زمین

تھی ' جسکی آمدنی سے سلطنت کا بہت سا خرچ چلتا تھا ' شاید اپنی

امتحان کا عمل جاری تھا یا نہیں [۱] کئی جگہ مدہ مشی کا لفظ آیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ بہت سے جگہوں کا فوصلہ پلچروں کے ذریعہ ہو جاتا تھا ' کبھی کبھی چور ' اناج ' کپڑے ' روپیہ پیسہ اور گئے وغیرہ چرا لیجاتے تھے ' پتہ لگنے پر اُن کو سزائیں دیجاتی تھیں [۲] -

دک وید میں راجاویہ لفظ کا استعمال دو معنیوں میں ہوا ہے ' ایک تو راجہ اور دوسرے زمیندار - معلوم ہوتا ہے کہ راجہ کے	راجہ
ارد گرد بہت سے زمیندار تھے جو راجہ کا اقتدار تسلیم کرتے تھے لیکن خاندان کے لحاظ سے خود کو راجہ سے کم نہیں سمجھتے تھے -	
اور جو سلطنت کے دئے ہوئے حقوق سے فائدہ اٹھاتے تھے -	شہنشاہ
کئی جگہ سراج کا لفظ بھی آیا ہے ' جس سے معلوم ہوتا ہے کہ بہت سے معمولی راجے کسی ایک راجہ کا اقتدار تسلیم کر لیتے تھے ' اُس وقت یہ راجہ سمراٹ (شہنشاہ) کہلانے لگتا تھا [۳] -	

[۱]—دک وید ۸: ۱: ۲۰۱ وزیر -

[۲]—دک وید ۱: ۱۶۵: ۱ — ۳: ۲۰۳۲: ۱ — ۶: ۲۹: ۸ — ۵: ۲۹: ۲ -

[۳]—میکڈانڈ اور کیٹھک ' انڈس ۲ ضمیمہ ۳۳۳ -

کرہ زمین

(از ڈاکٹر تارا چند - ایم ' اے - ڈی ' فل)

ایک زمانہ تھا جب انسان کے تصور میں آسمان ایک لامحدود کرہ تھا جو ایک لایزال قوت کا مسکن تھا جہاں نور ازلی شوفکن تھا ' عقل کل جلوہ افروز تھی ' عشق و محبت ' سرمستی و مسرت کا دور دورہ تھا - یہ وہ آسمان تھا جو اس عالم کے نو افلاک پر محیط تھا ' ان سب سے الگ اور اوپر تھا ' دائمی سکون اور امن کا مقام تھا ' تبدیلی اور حرکت سے ماوراء تھا - عالم کون و فساد نو کرون پر مشتمل تھا - کرہ ارض عین مرکز میں واقع تھا اور اس کے فلک پر چاند حکومت کرتا تھا - اس کے گرد عطارد (Mercury) ' زہرہ (Venus) ' سوچ (Sun) ' مریخ (Mars) ' مشتری (Jupiter) ' زحل (Saturn) ' چھ سیارے ایچے ایچے بلوریں افلاک کے ساتھ گردش کرتے تھے - ان کے اوپر تاروں بھرا نیلگوں آسمان تھا جو چوبیس گھنٹوں میں مشرق سے مغرب کا سفر طے کرتا تھا اور جو فلک الافلاک سے محیط تھا - کرہ ارض پانچ عناصر یعنی خاک ' آب ' باد ' آتش اور خلاء سے مرکب تھا - یہی انسان کا ماویں و ملجاء تھا اور انسان بذات خود اُس عالم دہ افلاک کا نسبتاً صغیر تھا -

زمانہ پلٹا اور علم اور فلسفہ کی ترقی نے اس خوش آہند تصور کو باطل ثابت کر دیا - علم الافلاک کے نئے نظریوں کے مطابق سات سیاروں ' نو آسمانوں اور کرہ زمین کی مرکزی حیثیت کا صرف تصور ہی دلیل کی کسوٹی پر کھوتا نہیں انرا بلکہ محدود نظام عالم کا کل تفہیل ہی ناقابل اعتبار ثابت

ہوا - ریاضیات کے ماہروں نے اضافی استدلال سے عالم کو وسعت پذیر قرار دیا اور نظام شمسی کو اجسام فلکی میں کم ثبات و کم حیثیت ستاروں کا ایک مظاہرہ بتایا - اس مضمون کا مقصد یہ ہے کہ اس علمی مسئلہ پر کہ نظام شمسی اور کرہ زمین کی پیدائش کب اور کیوں کر ہوئی بتکھ کی جائے -

نظام شمسی اجسام فلکی کی اس ترتیب کا نام ہے جس میں سورج کا پایہ سب سے بلند اور سب سے زیادہ اہم ہے -

نظام شمسی

وہ نہ صرف ان اجسام کی گردشوں کا مرکز ہی ہے بلکہ ان سب کا اصلی مبدا و منبع بھی ہے - اسی کے جسم سے ان سب کی پیدائش ہوئی اور اسی کی گرمی اور روشنی سے ان میں حرارت اور نور ہے - نظام شمسی میں سورج ہی ایک ستارہ ہے اور کل اجسام سیارے ہیں یا سیاروں کے لواحقین یعنی چاند - اس کے معنی یہ ہیں کہ اپنے سیاروں کے لحاظ سے سورج ساکن ہے اور سیارے اس کے گرد گھومتے ہیں - لیکن اور ستاروں کے لحاظ سے سورج بھی متحرک ہے اور آسمان کی منزلوں طے کرنے میں مصروف ہے - سوال یہ ہے کہ سیارے اور ان کے لواحقین کی ابتدا کب اور کس طرح ہوئی -

اس سوال کے جواب میں تین نظریے پیش کئے جاتے ہیں - پہلا نظریہ لاپلاس کا ہے - لاپلاس ایک فرانسیسی ریاضیات کا ماہر تھا جس کا زمانہ حیات ۱۷۴۹ء سے ۱۸۲۷ء ہے - اس نے ۱۷۹۶ء میں اپنی کتاب ”نظام عالم“ (System de Monde) ختم کی - ۱۸۰۵ء میں اس کتاب کو اس نے زیادہ وسیع و واضح کر کے لکھا اور اس کا نسخہ نہپولین کے سامنے پیش کیا - اس کے بارے میں روایت ہے کہ نہپولین نے سوال کیا

” کہا وجہ ہے کہ تم نے نظام عالم پر کتاب لکھی لیکن اس میں خدا کا ذکر تک نہیں کیا ؟ “ لاپلاس نے جواب دیا - ” مجھے ایسے تصور کی ضرورت ہی محسوس نہیں ہوئی “ -

لاپلاس نے نظام شمسی کی حرکتوں کے بارے میں چلند خصوصیات

لاپلاس کا نظریہ | دریافت کیں جو ذیل میں درج ہیں :—

۱— کل سیاروں کی حرکتوں کا میلان ایک ہی جانب ہے یعنی مغرب سے مشرق کی طرف -

۲— سیاروں کے لواحقین کی حرکت اور سیاروں کی حرکت میں مماثلت ہے -

۳— یہ سب اپنے محور کے گرد ایک جانب گھومتے ہیں -

۴— سب سیاروں کی گردش سے جو شکل پیدا ہوتی ہے وہ بیضاوی ہے اور اس کے قطروں کے تناسب (eccentricity) کی مقدار اگلی کے قریب ہے -

۵— دمدار ستاروں کی گردش اس سے مختلف ہے یعنی تناسب کی مقدار اگلی سے بہت کم ہے -

ان واقعات سے اس نے یہ نتیجہ نکالا کہ کسی ایک مخصوص سبب نے ان حرکتوں کو پیدا کیا ہوگا - اس کے خیال کے مطابق کسی زمانہ میں سورج اکیلا ستارہ تھا جس کی حرارت بہت شدید تھی - اس کی وجہ سے سورج کے گرد ایک ابھتراتی فضاء تھی جس کا دائرہ نہایت وسیع تھا یعنی وہ بعید سے بعید سیارہ کے حدود سے آگے تک پھیلی ہوئی تھی - اس ابھتراتی فضاء کا سورج مرکز تھا اور

یہ (ابھراتی فضا) اپنے محور کے گرد گھومتی تھی - آہستہ آہستہ یہ تھلتی پڑنے لگی اور مرکز کی جانب سکتے لگی - جوں جوں اس کا حجم کم ہوا اس کی حرکت زیادہ تیز ہونے لگی - نتیجہ یہ ہوا کہ مرکزی حصہ کی کشش جاذبہ اور وتری حصوں کی کشش فاصلہ کے توازن میں خلل آیا اور ابھراتی فضاء کے حصے جو دائرے (circumference) پر مرکز سے لاکھوں میل دور تک پھیلے ہوئے تھے علیحدہ ہونے لگے - جن حصوں نے علیحدگی اختیار کی ان کی پہلی شکل چھلے کی سی تھی - یہ چھلے سورج کے مرکز کے گرد گھومتے تھے - ابتداء میں ان کی حالت ابھراتی تھی - جب یہ سرد پڑے تو سیال ہوئے اور پھر تھوس ہو گئے - تھلنے ہونے کی وجہ سے چھلے کی صورت بدل کر گول سہاروں کی صورت بن گئی - ان سہاروں کی حرکتوں کی یکسانیت کی یہی وجہ تھی کہ وہ سب ایک طور پر سورج کے مادہ سے الگ ہو کر بے تھے -

فلاس کے نظریے کو سو برس سے زیادہ گذر گئے لیکن کسی عالم فلکیات کو ہمت نہ ہوئی کہ اس سے اختلاف کرنا مگر بیسویں صدی کی ابتداء میں طبیعیات کی ترقی نے علم کی کایا پلٹ کر دی - امریکہ کی شاکو یونہورسٹی کے دو استادوں چیمبرلن اور مولٹن نے ایک نئے نظریہ کی بنیاد ڈالی - اس نظریہ کو (Planetesimal hypothesis) سہارچوں کا نظریہ کہتے ہیں -

اس نظریہ کی رو سے نظام شمسی کی پیدائش اس طور پر ہوئی

چیمبرلن اور مولٹن کا نظریہ	کہ سورج کے نزدیک ہو کر کوئی ستارہ گذرا جس کا یہ اثر ہوا کہ سورج کا ابھراتی غلاف ستارہ کی کشش کی وجہ سے کھلچا اور پھٹ گیا - چنانچہ ابھرات کے توفے سورج سے علیحدہ ہو گئے - علیحدگی اختیار کرنے پر یہ پھل گئے اور پھیلنے کی وجہ
----------------------------	--

سے سرد پڑنے لگے۔ چونکہ ان کی حرارت دفعۃً کم ہوئی اس لیے ان کے منجمد گرد کے خنک بادل بن گئے جس سے سہارچہ پیدا ہو گئے۔ سورج کے گرد چہوتے چہوتے اجسام فلکی کا جم فقیر جمع ہو گیا۔ سہارچہ ان بادلوں کے قریب ہو کر سورج کے گرد گھومنے لگے۔ سہارچوں نے رفتہ رفتہ گرد کو جذب کر لیا اور سہارہ بن گئے۔ اس عمل کا ایک نتیجہ یہ اور ہوا کہ سہارچوں کی چال بچائے بیضاوی ہونے کے قریب قریب مدور ہو گئی۔ یہ نظریہ لاپلاس کے نظریہ کی نسبت واقعات سے زیادہ قریب ہے لیکن اس میں بھی استقام پائے گئے۔

مثلاً اس نظریہ کے مطابق سہارے ابتداء میں کم جسامت کے اور
 جین اور جیفری کا سرد تھ بعد میں بڑے اور گرم ہوئے۔ یہ واقعات
 نظریہ کے خلاف معلوم ہوا۔ چنانچہ جین اور جیفری نے
 ایک تیسرا نظریہ پیش کیا جسے مد و جزوی نظریہ کہنا چاہیے۔ مختصر
 طور پر اس نظریہ کا استدلال یوں ہے کہ ایک زمانہ تک بہت سے ستاروں
 کی مانند سورج بھی ایک تلہا ستارہ تھا جو فضاء عالم میں گردش
 کرتا تھا۔ اتفاقاً ایک مرتبہ اس کا گذر ایک ایسے ستارہ کے قرب سے ہوا
 جو جسامت میں اس سے کہیں زیادہ تھا۔ قدرت کا قانون ہے کہ
 جب دو جسم قریب ہوتے ہیں تو ایک دوسرے پر کشش کرتے ہیں۔ اسی
 کشش کا نام ثقل ہے۔ اس کا اثر یہ ہوتا ہے کہ ان اجسام کے اجزاء ایک
 دوسرے کی طرف کھینچنے لگتے ہیں اور جسم کشش کی وجہ سے
 لم چھوٹے ہو جاتے ہیں۔ اس عمل کی مثال چاند اور زمین کے تعلقات
 میں ملتی ہے۔ چاند کی کشش سے زمین کا پانی کھینچتا ہے اور اسی
 کھینچاو کی وجہ سے سمندر میں مد و جزر یا جوار بھاتا آتا ہے۔ جب
 اس بڑے ستارہ کی قربت ہوئی تو سورج میں مد و جزر پیدا ہوا۔ وجہ

یہ تھی کہ سورج ایک تھکا ہوا مشتعل جسم ہے جس کی سطح بھاپ کی حالت میں ہے۔ ستارہ کی کشش نے جب بھاپ کو اپنی جانب کھینچا تو سورج کے دونوں جانب بھاپ کی دو لوہیں نکل آئیں پھر یہ بوہتی گئیں اور کشش کی وجہ سے ایک طرف مڑ گئیں۔ بالآخر ایک ہی جانب سے سورج کے گرد گھومنے لگیں۔ بڑا ستارہ تو اپنی راہ لگا لیکن چونکہ لوہیں مرکز سے دور تھیں اس لیے ان کی حرارت میں کمی ہوئی اور ان میں سہالی حالت پیدا ہوئی۔ اب یہ سہالی اجسام سورج سے علیحدہ ہو گئے اور اس طرح سیاروں کی پیدائش ہوئی۔

اسی زمانہ میں جب کہ ستارے بن رہے تھے سورج کی قربت نے سیاروں میں مد و جزوی کھینچ پھینچ کی اور سیاروں کے لواحقین یعنی چاند پیدا ہو گئے۔ اس طرح نظام شمسی کی تکمیل ہوئی۔ سورج کی بھاپ سے ادھر تو ستارہ اور ان کے لواحقین کی پیدائش ہوئی ادھر کچھ بھاپ سورج کے گرد فضاء میں رہ گئی جس نے سیاروں کی چال میں رکاوٹ پیدا کی اور اس طرح ان کے خطوط گردش بجائے بیضیوں ہونے کے تقریباً مدور ہو گئے۔ اخیر میں باقی ماندہ بھاپ یا تو پھر سورج میں یا سیاروں میں داخل ہو گئی اور کچھ فضا میں دم گئی (یعنی ساری ہو گئی)۔

اس طرح تھوڑے ہزار سے اسی ہزار پدم سال کا عرصہ ہوا کہ ہمارا سورج جو کسی فہر متعین زمانہ سے یکہ و تلہا آسمان کی بادیہ پیمائی میں سر گرم تھا آخر کار اجسام فلکی کے ایک باوقار خاندان کا رئیس اور بزرگ بنا۔ اس خاندان کی تکمیل میں قریباً سات ارب برس کا عرصہ صرف ہوا۔ ابعداء میں اس کا ہر رکن سورج کی مانند بھاپ کی حالت میں تھا مگر رفتہ رفتہ ان کی حالت میں تبدیلی ہوئی۔

نظام شمسی میں صرف کرہ زمہن کو یہ فطر نصیب ہوا کہ اشرف المخلوقات یعنی حضرت انسان کا مسکن بلے - مگر اس کرہ کی ابعداًئی حالت ایسی نہیں تھی کہ انسان کا گذارہ ہو سکتا - ہزاروں بلکہ لاکھوں برس کے تغیرات کے بعد یہ صورت رونما ہوئی - ان تغیرات کی تاریخ دلچسپی سے خالی نہیں -

اس تاریخ کا پہلا دور مقابلاً کم عرصہ میں ختم ہوا - پہلے پانچ ہزار برس میں بھاپ کا کرہ سیالی حالت پر پہنچا زمین کا ٹھوس ہونا | اور اس کے دس ہزار برس بعد ٹھوس ہونے لگا - اس عمل کی اصل وجہ یہ تھی کہ کرہ زمہن کی سطح سے حرارت خارج ہوتی گئی - علم الطبیعات کا یہ ایک سلسلہ کلیہ ہے کہ نظام عالم کی ہر شے تغیر پذیر ہے - اگر چیزوں کا طبیعی تجزیہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ ہر چیز کا جوہر اصلی ' متحرک مادہ ' ہے - مادہ وہ شے ہے جس سے حرکت لاحق اور واصل ہے اور حرکت وہ ہے جو مادہ کو مختلف صورتیں بخشتی ہے - حرارت ، آواز ، روشنی ، بجلی ، مقناطیس وغیرہ قوتیں اسی حرکت کی مختلف شکلیں ہیں جو ایک ذات ہونے کی وجہ سے ایک شکل سے دوسری شکل میں بدل جاتی ہیں - مادہ حرکت کا متصل ظہور ہے اور حرکت کے ذریعہ کثرت کا اظہار وقوع میں آتا ہے - بلکہ کہنا یہ چاہئے کہ در اصل مادہ اور حرکت ایک ہیں جنہیں سمجھنے کی آسانی کی خاطر دو نام دے دیے ہیں - چونکہ حرکت سے مفہوم ہے جگہ یا حالت کی تبدیلی کا اس لئے دنیا کی ہر چیز کا جوہر اصلی متحرک مادہ ہے - اس لئے قدرتی طور پر اسکا تغیر پذیر ہونا لازمی ہے - یہ تغیر طرح طرح کی صورتیں اختیار کرتا ہے - یہی وجہ ہے کہ ہر مادی شے کی حرکت و قوت بدلتی رہتی ہے - گرم چیز سے حرارت کا ازالہ ہوتا ہے - تھلکی چیزیں

اس گرمی کو جذب کر لیتی ہیں - ہمارے عالم کی فضاء حرارت کی سب سے زبردست جاذب ہے - اور اس کے آغوش میں بے چہن حرکت کے ہنگامے اُس وقت تک منحوس خواب رہتے ہیں جب تک کہ قہامت خیز شورش انہیں دوبارہ جگا نہ دے -

ان ہمہ گہر اصولوں کے تحت ہی میں کرہ زمیں اپنی ابتدائی حالت کو چھوڑتا ہے - سورج سے علیحدہ ہوتے وقت اس کی حرارت ۱۲۰۰ درجہ سے ۱۴۰۰ درجہ کی تھی - حرارت کے اخراج کی بدولت سیالی حالت ہوئی اور پھر جمود شروع ہوا - منجمد مادہ جس کی کثافت سیال مادہ سے زیادہ ہوتی ہے سطح پر جمے لگا - لیکن اس حالت میں قرار و ثبات غیر ممکن ہے اس لئے سطح کا تھوس مادہ توت کر اندر کی جانب گرتا ہے اور دقیق مادہ میں قوب جاتا ہے - یہ عمل عرصہ تک جاری رہتا ہے یہاں تک کہ دقیق مادہ کی حرارت تھوس مادہ کو سیال بنانے میں صرف ہو جاتی ہے اور اس میں پگھلانے کی قوت باقی نہیں رہتی - نتیجتاً یہ ہوتا ہے کہ مرکز پر تھوس مادہ کا اجتماع ہو کر چہچے کی شکل کا گولہ بن جاتا ہے -

اب ایک دوسرا عمل شروع ہوتا ہے - جوں جوں منجمد مادہ اندر کی جانب جمع ہوتا ہے اس پر

خول کا پٹا

دباؤ بڑھتا ہے اور اس کی حرارت میں اضافہ ہوتا ہے - حرارت بڑھتے بڑھتے اس درجہ پر پہنچ جاتی ہے کہ اس گولہ کا جمود جاتا رہتا ہے - اب وہ نہ سیال ہی کہا جاسکتا ہے نہ منجمد بلکہ اس میں دونوں کی خصوصیات آجاتی ہیں - کرہ ارض کے مرکزی گولہ کی ساخت کے بارے میں علماء کی رائے یہ ہے کہ وہ زیادہ تر لوہے کا بنا ہوا ہے - اس گولہ کی موٹائی ۳۵۰۰ کلو میٹر ہے اور اضافی کثافت

لوہے کے نیم دقیقہ گولہ کے چاروں طرف پتھر پیلی چٹانوں کا نہایت موٹا خول ہے - خول ۲۹۰۰ کلومیٹر موٹا ہے - اور اس کی اضافی کثافت کم سے کم ۳.۵ اور زیادہ سے زیادہ ۵.۵ ہے - خول کی چٹانوں کی کیمیائی ترکیب سحی کی مانند یعنی فہر تیزابی ہے - اندرونی گولہ اور اس کے خول کی حرارت ان وجوہ سے جن کا اوپر ذکر ہوا اتنی ہی ہے جتنی کہ کوہ ارض کی حرارت اس کی ابتداء کے وقت تھی - یعنی ۱۲۰۰ درجہ سے ۱۴۰۰ درجہ تک - اس خول کے اوپر ایک غلاف ہے جس کی موٹائی کم از کم دس میل اور زیادہ سے زیادہ سو میل ہے - اس غلاف کی تہ پر پگھلی ہوئی آتشوں چٹانوں میں اور ان کے اوپر دباؤ سے بنی ہوئی پرتیلی چٹانوں کے طبق ہیں - ان چٹانوں کی اضافی کثافت ۲ سے ۳ تک ہے اور ان کی کیمیائی ترکیب تیزابی ہے -

اوپر کے غلاف کی ساخت کا زمانہ قریب ایک ارب تیس کروڑ

سال کا ہے - ابتداء میں زمین کا حجم بڑا تھا ،

غلاف زمین

حرارت کی زیادتی تھی اور چونکہ ابھی چاند زمین سے

علیحدہ نہیں ہوا تھا اس لئے زمین میں مادہ بھی زیادہ تھا - زمین اپنے معصور کے گرد چار گھنٹہ میں گردش کرتی تھی - سورج کی کشش کے زور سے ابھڑاتی زمین پر زبردست مدو جزر پیدا ہوا جس کا نتیجہ آخر میں یہ ہوا کہ زمین کا ایک حصہ علیحدہ ہو کر چاند بن گیا - اس کے بعد وہ حالتیں نمودار ہوئیں جن کا تذکرہ ہو چکا ہے - اوپر کا غلاف بللے کے بعد زمین کی گردش کی رفتار پہلے کی نسبت دھیمی پڑ گئی - وہ بیس گھنٹہ میں معصور کا گھبرا ختم کرنے لگی - جب اس کا مادہ اور سرد ہوا اور اس کی کثافت بڑھی تو اس کام میں چوبیس گھنٹہ لگنے لگے - چنانچہ آج کل ایک دن اور رات چوبیس گھنٹہ کے وقفہ کا نام ہے -

زمین کے سرد ہونے کا دوسرا نتیجہ یہ ہوا کہ اوپر کے غلاف اور خول کی حرارت میں بہت فرق پیدا ہو گیا - غلاف نے جو حرارت خارج ہوئی تھی وہ مقدار میں سورج کی اُس گرمی سے کہیں زیادہ تھی جسے زمین جذب کرتی تھی - آہستہ آہستہ غلاف کی اپنی حرارت بالکل ختم ہو گئی اور صفر درجہ پر پہنچ گئی لیکن اب سورج کی حرارت کی وجہ سے اس کی مقدار ۷ درجہ ہے - مگر غلاف کے نیچے صرف ۲۰۰ مہل کی دوری پر حرارت ۱۰۰۰ درجہ ہے اور چار سو مہل پر ۱۲۰۰ سے ۱۴۰۰ درجہ -

غلاف کی حرارت میں کمی ہونے کی وجہ سے اس کے حجم میں بھی کمی آئی - اور جس طرح تپا ہوا شیشہ ذرا سرد ہونے پر زور سے چٹختا ہے اسی طرح یہ غلاف بھی چٹختا لگا - چٹختا کا نتیجہ یہ ہوا کہ سطح میں بڑے بڑے غار پیدا ہو گئے - کہیں کہیں سطح اونچی اُٹھ گئی کہیں کہیں نیچے بیٹھ گئی - بیچ میں دراڑیں ہو گئیں اور ان دراڑوں میں سے اندر کا سہاں مادہ اوپر آ گیا - یہ عمل بھی عرصہ تک جاری رہا یہاں تک کہ غلاف میں بالکل سرد ہو جانے کے بعد سکون کی گنجائش نہیں رہی -

غلاف کی ٹوٹ پھوٹ کا نتیجہ یہ ہوا کہ براعظموں کے میدان اور

پہاڑ اور سمندر کی گہرائیاں سطح زمین پر تیار ہو گئیں - براعظموں کی ابتداء کے بارے میں علماء

درود بھیجی کی تشکیل

کی اب تک یہ رائے تھی کہ جس زمانہ میں زمین کا غلاف ٹھوس ہوا ' اندرونی گولہ اور خول کا حجم کم ہوا ' اور بیرونی غلاف اور اندرونی کرہ میں خلا ہونے کی وجہ سے غلاف چٹختا تو اس کی شکل میں تبدیلی واقع ہوئی - ابھی تک تو غلاف مدور تھا لیکن اب

چٹانوں کے بعد چوگردشہ ہو گیا اور اس کی چاروں سطحوں پر چار براعظم بن گئے جو ایک دوسرے سے برابر فاصلہ پر واقع تھے۔ لیکن اس نظریہ میں خامیاں معلوم ہوئیں اور اب اس کو چھوڑ دیا گیا ہے۔

اب خیال ہے کہ جس وقت زمین کے غلاف کی اوپر کی تہیں سرد ہوئیں تو ان میں زبردست تلاؤ پیدا ہوا۔ حتیٰ کہ ان میں بہت کر دراہیں بن گئیں۔ پھٹی ہوئی سطح کی صورت ایسی تھی جیسی گرمیوں میں دریا کے کنارہ پھٹی ہوئی زمین کی ہوتی ہے۔ ایک ایک حصہ کئی اضلاع کی ایک شکل بن گیا اور دوسرے حصوں کے درمیان غار پیدا ہو گئے۔ ان حصوں کی سطح اندرونی مادہ کے ستلے کی وجہ سے کمان کی شکل ہو گئی یعنی بیچ میں سے اونچے اور کناروں پر نیچے۔ بیچ کے حصوں کے اُٹھنے کا یہ نتیجہ ہوا کہ اندرونی نیم سیال مادہ یہاں جمع ہو گیا۔ اس طور پر زمین کا غلاف جو ابتداء میں ہموار تھا اب سلوٹ دار بن گیا اور سلوٹوں کی وجہ سے زمین پر نشیب و فراز پیدا ہو گئے۔

یہاں سے زمین کی تاریخ کا تھسرا دؤر شروع ہوتا ہے۔ آج کل زمین

<p>کا کرہ تین کروں پر مشتمل ہے۔ (۱) خاکی کرہ جس کی ساخت اور ابتداء کا ذکر اوپر ہو چکا ہے</p>	<p>آبی کرہ</p>
--	----------------

واقع ہے۔ یہ کرہ سیال دھاتوں کے آتشیں گولے، چٹانوں کے خول اور سرد غلاف کا بنا ہوا ہے۔ (۲) اس کے گرد آبی کرہ ہے یعنی سطح زمین کا بہت بڑا حصہ سمندروں سے گھرا ہے۔ (۳) سمندر اور خشکی کے اوپر ہوائی کرہ ہے جو مہلوں تک زمین کے گرد پھیلا ہوا ہے۔ سوال یہ ہے کہ آبی اور ہوائی کروں کی ابتداء کب اور کہاں کر ہوئی۔

سمندروں کا پانی اتنا ہلکا اور اچھلکا معلوم ہوتا ہے اور سن پر سن بڑھتا ہی جاتا ہے - یہ تمام پانی کہاں سے آیا ؟ - صحیح اور پختہ جواب تو موجودہ حالت میں ممکن نہیں لیکن اغلب یہ معلوم ہوتا ہے کہ زمین کے شمالی مادہ میں ابتداء ہی سے پانی موجود تھا اور ظاہر ہے کہ وہ ابھرنی حالت میں تھا - جب پگھلی ہوئی چٹانیں غلاف کے پھٹنے کی وجہ سے اوپر اُٹھیں تو اُن کے ساتھ پانی کی بہاؤ نکلی اور سطح زمین پر پھونچ کر حرارت کی کمی سے شمال ہو گئی - اب بھی آتش فشاں پہاڑوں میں سے داکھ اور پگھلی ہوئی چٹانوں کے ہمراہ بہاؤ کے فوارے نکلتے ہوئے نظر آتے ہیں جو اس بات کی دلیل ہیں کہ ایک زمانہ بعد میں ایسے ہی عمل نے سطح زمین کے نشیبوں کو پانی سے لبریز کر دیا ہوگا - جسوں میں زمانہ گذرتا گیا سطح کے پانی کی مقدار میں اضافہ ہوتا گیا - ریاضی دانوں کا اندازہ ہے کہ پہلے سمندر کو نمودار ہوئے قریب ایک ارب سال ہوئے -

یہ و بکتر کے گرد ہوا کا حلقہ ہے - اس ہوا کی ترکیب یہ ہے کہ اس

میں ۲۱ فیصدی آکسیجن اور قریب ۷۹ فیصدی

ہوائی کرہ

نائٹروجن ہے - ان کے علاوہ نہایت قلیل مقدار میں

اور گیسوں میں مٹھا آرگن، ہیلیم، انہیرو وغیرہ - ہوا میں کاربن ڈائی آکسائیڈ اور پانی کے بخیرے بھی ملتے ہوئے ہیں - ابتدائی کرہ ہوائی میں آکسیجن کم تھی اور کاربن ڈائی آکسائیڈ زیادہ - جس زمانہ میں سمندر کی تشکیل ہوئی، اسی وقت نباتات کی پیدائش ہوئی اور غالباً اسی زمانہ میں حیوانات بھی پیدا ہوئے - یہ اس نوع کے تھے کہ بلا آکسیجن کے زندہ رہ سکتے تھے - نباتات نے کرہ ہوائی کی کاربن ڈائی آکسائیڈ کو جذب کرنا

شروع کیا اور آکسیجن کو آزاد کیا اور آہستہ آہستہ ہوا کی موجودہ ترکیب قائم ہو گئی -

آبی اور ہوائی کروں کے ابتدائی زمانہ میں زمین کی جغرافیائی شکل زمانہ حال کی زمین سے بہت مختلف تھی - سطح زمین کی صورت اس زمانہ میں زمین کی شکل ایک مدور جسم کی ہے جو دوسروں پر دبی ہوئی ہے - اگر زمین کے مرکز سے قطب تک ایک نیم قطر کھینچیں اور دوسرا خط استوا تک تو پہلے کی لمبائی دوسرے سے تھوڑا میل کم ہوتی ہے - اس کی وجہ یہ ہے کہ زمین کی معیوب گردش کی وجہ سے قطبوں پر زمین دب گئی ہے اور استوا کے قریب ابھر آئی ہے -

زمین کی سطح کے معائنہ سے جلد خصوصیات نظر آتی ہیں - ایک تو یہ کہ زمین کا ۲۹ فیصدی حصہ خشک ہے اور اس کی اوسط اونچائی سمندر کی سطح سے ۲۲۵۰ فٹ ہے - خشک حصہ براعظموں کی سطح مرتفع پر مشتمل ہے جس پر پہاڑ واقع ہیں - پہاڑوں کے سلسلہ کئی قسم کی چٹانوں سے بنے ہیں - ان کی تہ پر تو آتشوں چٹانوں ہیں جو غلاف کے پھٹنے وقت خول کے سیال مادہ کے گھس آنے کی وجہ سے قائم ہوئیں - ان کے اوپر پرت دار چٹانوں کی تھیں ہیں - پہاڑی خطوں کا جائے وقوع براعظموں کی سطح مرتفع ہے - براعظموں کی بنیاد جس سر زمین پر ہے اُسے تھال (shield) کہتے ہیں اور پہاڑی خطوں سے اس میں یہ فرق ہے کہ اس میں پرتیں نہیں ہیں - ان بنیادی تھالوں کو غلاف کے اصلی حصے سمجھنا چاہئے جو نہایت مضبوط اور سخت ہیں لیکن جن کی اونچائی زیادہ نہیں ہے - یہاں تک کہ بعض جگہوں میں وہ اتنے سمندروں سے ڈھکے ہوئے ہیں -

براعظموں سے لگے ہوئے وہ خطے ہیں جو ۶۰۰۰ فہٹ کی گہرائی تک سمندروں کے کنارے کنارے چلے گئے ہیں۔ یہ خطے کبھی پانی کے نیچے ہو جاتے ہیں کبھی پانی کے اوپر۔ اس خطے کو براعظمی کنارہ کہلایا بیجا نہ ہوگا۔ براعظمی کنارہ پر کھچڑ، ریت، بجزری، گھونگے اور مونگے جمع ہو گئے ہیں۔

سمندر کی تلہتی کی اوسط گہرائی ۱۲۵۰۰ فہٹ ہے۔ جس کے معنی یہ ہیں کہ معمولی طور پر سمندر کی گہرائی براعظموں کی اونچائی سے چھ گنی ہے۔ بعض جگہوں پر سمندر ۳۰۰۰۰ فہٹ سے بھی زیادہ گہرا چلا گیا ہے۔ تلہتی پر ملائم دلدل ہے جو نیوٹانی اور حیوانی مادے سے بلی ہے۔ دلدل کے نیچے کیا ہے ابھی تک دریافت نہیں ہو سکا ہے۔ غالباً آتشیں چٹانیں ہیں جن کی ترکیب بصری جزیروں سے ملتی جلتی ہے۔ سمندر کی تلہتی براعظمی سطح سے کہیں زیادہ سرد ہے اور اس کی حرارت میں کمی بیشی نہیں ہوتی ہے۔ تلہتی کی چٹانیں سچی جیسے مادہ سے بلی ہیں۔ یہ براعظمی چٹانوں سے زیادہ کثیف اور مضبوط ہیں۔

زمین کی موجودہ تشکیل سے ہم اس قدر آشنا ہو گئے ہیں کہ اس کی خصوصیات ہمیں متعجب نہیں کرتیں۔ مگر واقعہ یہ ہے کہ سطح زمین کی موجودہ تقسیم تعجب انگیز ہے۔ اس پر پانچ سطح مرتفع ہیں یعنی یوریشیا، افریقہ، شمالی امریکہ، جنوبی امریکہ، اور جنوبی قطبی خطہ۔ اور پانچ ہی نشیبی حصہ ہیں یعنی بحرالکھل، شمالی اوقیانوس، جنوبی اوقیانوس، بحرالہند، مہدیترے نہیں اور بحر قطب شمالی۔ براعظموں میں سے تین تکیونی شکل کے ہیں یعنی شمالی اور جنوبی امریکہ اور افریقہ۔ تینوں مثلثوں کے قاعدے شمال میں ہیں اور نوکوں جنوب میں۔ یوریشیا بھی قریب قریب تکیونی شکل کا ہے۔ اس کی شمالی حد ستروہیں

عرض البلد کے متوازی چلی گئی ہے ، دوسری یعنی مغربی حد عرب
 ہندوستان اور ملایا جزیرہ ۱۰۰ میل سے گذرتی ہے اور تیسری یا مشرقی
 بحر الکاہل کے مغربی کنارے سے بلی ہے ۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ
 براعظموں کے شمالی حدود مشرق سے مغرب کی جانب قائم ہوئے ہیں ۔ اور
 دوسرے حدود خط استوا یا اس کے متوازی خطوط میں سے تھوڑے ہو کر
 گذرتے ہیں ۔ براعظموں میں ہی یہ خصوصیت نہیں ہے بلکہ ملکوں
 کی زمیہوں میں بھی ایسی ہی ضرورت نظر آتی ہے ۔ مثلاً ہندوستان
 اور گرین لینڈ میں ۔ گو اسٹریلیا اور جنوبی قطبی خطہ کی تشکیل
 مختلف ہے ۔

برای اقالیم کی موجودہ تشکیل سے یہ خیال قدرتی طور پر پیدا
 ہوتا ہے کہ ہر و بحر کی تقسیم بعض اتفاقیہ نہیں ہے بلکہ کسی قاصدہ کے
 بموجب واقع ہوئی ہے ۔ اگر کسی زبردست قوت کا عمل نہ ہوتا تو کیا وجہ
 تھی کہ زمین ہر اور بحر میں ملقسم ہوتی اور بحر تمام غلاف زمین کو نہ
 ڈھک لیتا ۔ سمندروں کی گہرائی میں یکسانیت کا نہ ہونا اور پانچویں
 براعظموں کا علیحدہ علیحدہ ہونا بھی کم تعجب کی بات نہیں ہے ۔ براعظم
 کہیں ملکر ایک خشک خطہ نہیں بن گیا جس کے چاروں طرف پانی
 ہوتا ، کہیں نشیب و فراز کی تقسیم میں تقابل اور توازن ہے اور کہیں ایک
 جانب جنوبی نصف کرۂ زمین پر پانی کا تسلط ہے اور کہیں شمالی نصف
 پر خشکی کا ۔ یہ سب سوال ایک ہی جواب کی جانب اشارہ کرتے ہیں ۔
 لیکن صحیح جواب تک پہنچنے میں سائنس ابھی قاصر ہے ۔ پھر بھی
 جو نظریے ان گتھوں کو سلجھانے کے لیے پیش کئے جاتے ہیں دلچسپی
 سے خالی نہیں ہیں اور وہ یہاں درج کئے جاتے ہیں ۔

آج کل علم الارض کے جاننے والوں میں زیادہ تر اس امر پر اتفاق
ہے کہ بر و بحر کی موجودہ تقسیم دائمی نہیں ہے - اس
میں وقتاً فوقتاً تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں - ایک زمانہ

میں جو خشکی کے بڑے بڑے حصے تھے آج اُن پر سمندر موجزن ہے لہذا
اس کا کوئی ثبوت نہیں ملا ہے کہ سمندر کی تلہتی کے کوئی حصے براعظم
بن گئے ہوں - یہ معلوم ہوتا ہے کہ سمندر کے نشیب ابتداء سے قائم ہیں
اور تغیر پذیر نہیں ہیں - اس کے ثبوت میں کئی واقعات بتائے جاسکتے
ہوں - مثلاً یہ معلوم ہے کہ سمندر کی تلہتی کی دلدل کی ترکیب کیا ہے -
سطح زمیں پر ابھی تک کوئی ایسی چٹان نہیں دریافت ہوئی ہے جس
کی ساخت اس دلدل سے ہوئی ہو - اس سے نتیجہ یہ ہی نکلتا ہے
کہ جو زمیں سمندر کے نیچے تھی وہ کبھی ابھر کر پانی کے اوپر نہیں آئی -

سطح زمیں کی تقسیم کے تغیر و تبدل کا سبب خشکی کی

براعظموں کی افقی | تبدیلیوں سے وابستہ معلوم ہوتا ہے - اس لئے اس
حرکت

اور نشو و نما کہیے ہوئی - اس کے متعلق جو نظریہ گذشتہ دس بیس
سالوں میں سائنس دانوں نے دریافت کیا ہے وہ نہایت حیرت انگیز ہے -
اس نظریہ کے مطابق براعظمی زمیں افقی سمت میں غہر مستقل ہے -
چونکہ براعظم غلاف زمیں کا ایک حصہ ہے اور غلاف خول کے نیم سہال
مادہ پر تھرتا ہے اس لئے براعظم ادھر ادھر حرکت کرتے ہیں - ابتداء میں
خشکی کا کل حصہ ملا ہوا تھا لیکن جب غلاف زمیں پھٹا تو پھٹے ہوئے
تکڑے ایک دوسرے سے جدا ہو گئے - چنانچہ یورپ اور افریقہ کا مغربی
کنارہ امریکہ کے مشرقی کنارہ سے ایسا ملتا ہے کہ اگر دونوں براعظموں کو
ایک جا کیا جائے تو دونوں ایک دوسرے میں بیٹھ جائیں - اسی طرح

اسٹریٹیا بحر الہند میں کھپ جاتا ہے اور دیگر براعظموں کی بھی یہی صورت معلوم ہوتی ہے -

براعظموں کی افقی حرکت کے متعلق جو باتیں پایہ ثبوت کو پہنچ گئی ہیں وہ ذیل میں درج ہیں :-

یہ منطقے زمین کے وہ حصے ہیں جہاں غلاف کمزور اور غیر مستقل ہے - ان حصوں میں آتش فشاں پہاڑ واقع ہیں اور یہاں زلزلوں کا دور دورہ ہے - آتش فشاں پہاڑ اصل میں اندرونی گرم اور سہال مادے کے سطح پر نکلنے کے دھانے ہیں - یہ دھانے ان مقامات پر واقع ہیں جہاں زمین کا غلاف کمزور ہے اور چٹخ رہا ہے - جب اس میں دراڑ پیدا ہوتی ہے تو نیچے کا سہالی مادہ زور سے اوپر آتا ہے اور اس کے ساتھ راکھ اور بھاپ نکلتی ہے - اسی طرح زلزلے بھی اس خطے میں پیدا ہوتے دھتے ہیں - کیونکہ چٹانوں کے چٹختے سے ایک نلاطم سا میچ جاتا ہے اور حرکت کی لہریں جن کو زلزلہ کہتے ہیں چاروں طرف پھیلتی ہیں - یہ خطے بر و بحر کے حاشیوں پر واقع ہیں - مثلاً بحر الکاہل کے حاشیوں پر ایک نصیف منطقہ ہے اور دوسرا مہدیترے میں سندھ اور آلپ اور ہمالیہ پہاڑوں میں سے گذرتا ہے - بحری جزائر مثلاً ہوائی، آئس لینڈ اور قطب جنوبی کے گرد بھی ایسے خطے موجود ہیں -

یہ نصیف منطقے جو زمین کی حرکت افقی کے مظہر ہیں، زمین کی اندرونی حرارت کی تدریجی کمی کے باعث معرض ظہور میں آتے ہیں - لیکن اس کا تذکرہ اوپر ہوچکا ہے اس لئے اس کے دوبارے کی ضرورت نہیں ہے -

(۲) اصول متادہ | سطح زمین کے نشیب و فراز میں توازن ہے - باوجود اس امر کے کہ پہاڑوں میں مادہ کی مقدار زیادہ معلوم ہوتی ہے، اصلیت یہ ہے کہ سمندر کی تلہٹی کا مادہ زیادہ کثیف ہے - مشاہدات کی بناء پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ زمین کے غلاف کی چٹانوں کی طاقت سطح پر کم ہے اور جوں جوں اندر جاتے جائیں بڑھتی جاتی ہے اور غالباً ۱۰۰۰ کلومیٹر کی گہرائی پر پہنچ کر طاقت پھر گہٹنے لگتی ہے - یہاں تک کہ ۲۰۰۰ کلومیٹر کی گہرائی پر طاقت خاصی کم ہو جاتی ہے اور ۴۰۰۰ کلومیٹر پر بالکل مفقود ہو جاتی ہے - ان واقعات سے توازن کے اسباب پر روشنی پڑتی ہے - اور یہ عقدہ کھل جانا ہے کہ کہیں غلاف زمین کے اُنہلے یا دہلے کا اثر نظر نہیں آتا - مثلاً سمندر، میدان، وادی اور پہاڑ کہیں چلے جائیں کشش ثقل میں یکسانیت ملے گی اور مادہ کا اختصار اور ازدحام حرکت اور بہقراوی پیدا نہیں کرتا - سطح زمین کے اضافی سکون کی وجہ یہی معارفی اصول یا اصول توازن ہے جس کے مطابق نشیب و فراز کے مادے میں توازن قائم ہے -

تحقیق سے معلوم ہوا ہے کہ زمین پر پانی کی مقدار بڑھتی جاتی ہے - یہ پانی سیال چٹانوں میں سے نکلتا ہے (۳) سمندر کی گہرائی اور حجم کا تغیر | اور آتش فشاں پہاڑوں کے ذریعہ سطح پر آتا ہے - اگر کل پانی زمین پر پھولا دیا جائے تو اس کی اوسط گہرائی دو میل سے زائد نہیں ہوگی - ظاہر ہے کہ جس کرہ کا قطر آٹھ ہزار میل ہو اُس پر دو میل پانی ایک باریک جھلی سے زیادہ کثیت نہیں رکھتا - لیکن یہ پانی زمین پر یکساں پھولا ہوا نہیں ہے اور واقعہ یہ ہے کہ نہایت وسیع نشیبوں میں چٹانیں سمندر کھٹے میں جمع ہے - ان سمندروں کی گہرائی زمین کی گردش کے ساتھ گہٹتی بڑھتی رہتی ہے - ابعاد

میں تو نشیب غلاف کی ٹوٹ پھوٹ سے پیدا ہوئے لیکن چونکہ زمین ایک کرہ ہے جو اپنے محور کے گرد گھومتی ہے اس لئے اس گردش کا اس کی تشکیل پر اثر پڑتا ہے۔ ابتداء میں گردش کی رفتار زیادہ تھی اور اس لئے خط استواء پر زمین ابھری ہوئی تھی۔ جوں جوں رفتار دھیمی ہوتی گئی ابھار کم ہوتا گیا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ پانی استوائی خطوں سے بہ کر قطبی خطوں میں چلا گیا اور سلسلہ کی گہرائی اور پانی کی مقدار میں تغیرات پیدا ہوئے۔

یہاں تک تاریخ زمین کے دو بابوں کا بیان ہوا۔ پہلا باب زمین کے ہوا اور پانی کا زمین ' سورج سے علیحدہ ہونے سے شروع ہوتا ہے۔ دوسرا ہوائی و اثر اور آبی کرہ کی تکمیل پر ختم ہوتا ہے۔ یہاں سے تیسرا باب چلتا ہے۔ ہوا اور پانی زمین کی سطح پر نئے طرز کی تبدیلیاں پیدا کرتے ہیں جو زمین کو انسان کے رہنے کے قابل بناتی ہیں۔ کرہ زمین جو ہر مادی شے کی طرح تغیر پذیر ہے تین زبردست قوتوں کے زیر عمل بدلتا رہتا ہے۔ اول حرارت کی تدریجی کمی ہے جو کرہ کے حجم کو گھٹاتی ہے اور سطح کے غلاف میں افقی حرکتیں پیدا کرتی ہے جس کا نتیجہ پہاڑوں اور سلسلوں کے نشیب و فراز میں نظر آتا ہے۔ دوسرا آتش فشانی عمل ہے جس کا گہرا تعلق پہلی قوت سے ہے اور جس کی وجہ سے زلزلے آتے ہیں۔ اندرونی سیال مادہ بھاپ کو اوپر لاتا ہے اور سطح زمین کو ہوا اور پانی کی چاندروں سے ڈھانپ دیتا ہے۔ تیسرا عمل ہوا اور پانی کی حرکتوں سے تعلق رکھتا ہے۔ زمین کی تاریخ کا تیسرا باب زیادہ تر انہیں دو کارکنوں کی تخلیقی اور تخریبی کارروائیوں کا تذکرہ ہے۔

حالانکہ ہوائی اور آبی کرہ کی حیثیت ایک باریک جھلی سے زیادہ نہیں ہے لیکن انسان کے نقطہ نظر سے اس کی اہمیت زبردست ہے

وجہ یہ ہے کہ زمین کا غلاف جو آتشیں چٹانوں سے بنا ہوا ہے انہیں کروں کے زہر اثر اس قابل ہوتا ہے کہ زندگی کے پر اسرار نائک کا تماشا کلاہ بلے - سطح اور کرمخت آتشیں چٹانیں آب و باد کے ملائم اور نرم اثرات سے تربیت پذیر ہوتی ہیں اور زمین کا غلاف نرم اور نظر فروز مادے سے ڈھک جاتا ہے - امتداد زمانہ سے یہ مادہ پرت دار چٹانوں میں تبدیل ہو جاتا ہے ، اوپر کی پرتوں کا دباؤ ، اندرونی حرارت ، زمین کے حجم کے تبدیلیاں ، اس کی مسکوری گردش ، سورج کی تمازت وغیرہ ایسے اسباب ہیں جو پرت دار چٹانوں کو متلاطم و تہ و بالا کر کے بر و بھر میں نت نئے کرشمہ پیدا کرتے ہیں -

ہوا اور پانی کی روانی کا دار و مدار سورج کی گرمی پر ہے - آتشیں چٹانوں کا غلاف ہوا اور پانی کی روانی سے رگڑ کھا کر ٹھسٹا ہے - کشش ثقل ٹھسے ہوئے ذرات کو اونچی جگہوں سے نیچے لیجاتی ہے - اس طریقہ سے مرتفع سطحوں ہموار اور نشیبی خطے بھرنے لگتے ہیں - غلاف زمین کی ناہمواریاں برابری کی جانب مائل ہوتی ہیں - اس عمل کی کئی صورتیں ہیں - ایک تو طبیعی کارروائی ہے - چٹان سورج کی حرارت سے گرم ہوتی ہے - پانی اُسے تھلڈا کرتا ہے اور گرمی سردی کے اثر سے چٹان چٹم جاتی ہے - چٹمٹی ہوئی چٹان کی درزوں میں پانی بھرتا جاتا ہے اور سردی سے منجمد ہو کر درزوں کو بڑھا دیتا ہے - اس طرح چٹانوں کی چوٹوں اور گھلوانوں پر سنگریزے جمع ہو جاتے ہیں - طبیعی کارروائی کے ساتھ ساتھ کھدائی عمل بھی جاری رہتا ہے - آکسیجن ، پانی اور کاربن ڈائی آکسائیڈ جو ہوا میں ہمیشہ موجود ہیں چٹانوں کے معدنی اجزاء سے مل کر اُن کی ترکیب بدلتے ہیں - نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ چٹان کا مربوط جسم چورا چورا ہونے لگتا ہے اور بجائے ایک تھوس جسم کے

ذروں کا اٹھار بن جانا ہے - بعد میں جب زمین پر جاندار پیدا ہو جاتے ہیں تو وہ بھی طبعی اور کھمباری کارروائیوں کے ساتھ اپنا عمل شروع کر دیتے ہیں اور چٹانوں کی توڑ پھوڑ میں حصہ لیتے ہیں -

ہوا چٹان کی ریت اور گرد کو اُڑاتی ہے - یہ گرد اور ریت گڑھوں کو پُر کرتی ہے اور تیلوں کو بدلتی ہے - خشکی پر گرتی ہے تو وادیوں کی نرم زمیوں میں پیدا کرتی ہے ' سمندر پر گرتی ہے تو ایک زمانہ دراز کے لئے براعظمی مادے کی تحفوف کا باعث ہوتی ہے - پانی ' بارش اور برف کی شکل میں زمین پر گرتا ہے اور ندی کلیں اور برفانی دریاؤں کی صورت میں زمین پر عمل پیرا ہوتا ہے - چٹانوں کی چوٹیوں اور ڈھلوانوں پر جو مادہ جمع ہوتا ہے اُسے بھانا ہے اور سمندر کی جانب لے جاتا ہے - اس کی مستعدی اور کارگزاری کا اندازہ صرف ایک مثال سے ہو سکتا ہے - شمالی امریکہ کا ایک مسی سی پی دریا چوبیس گھنٹوں میں دس لاکھ ٹن کیچر اور نلچیت میکسکو کی خلیج میں پہنچا دیتا ہے - اور حساب لگایا گیا ہے کہ ہر ۹۰۰۰ سال کے عرصہ میں شمالی امریکہ کی ایک فٹ زمین دریاؤں کے ذریعہ سمندر کے سپرد ہو جاتی ہے - جو پانی سطح پر بہنے کے بجائے زمین کے اندر جذب ہو جاتا ہے وہ اندرونی چٹانوں کو کھونہلا کر دیتا ہے - پتھروں کو مسام دار بنا دیتا ہے اور معدنی مادے کو تحلیل کرتا ہے - یہی پانی کلوں کے ذریعہ باہر آتا ہے اور سطح کے پانی کی قسمت میں شریک ہوتا ہے - برفانی دریا کی شکل میں پانی پہاڑوں کی شکل بدلنے کا کام کرتا ہے اور انہیں کٹ اور چھل کر ہموار کرنے کی کوشش میں لگا رہتا ہے -

فرض ہوا اور پانی کا تفریبی عمل ہی زمین کی کات چھانت کا ایک زبردست سبب ہے جس کے ذریعہ نلچہٹی چٹانیں رونما ہوتی ہیں - لاکھوں برس کے عمل سے آتشیں چٹانیں کا غلاف ان

تلچھٹی چٹانوں کی نہایت موقی موقی تھوں سے ڈھک گیا۔ انہی کے امتحان سے ارضیات کے علم کی بلحاظ پڑی اور ارتقاء کا عالمگیر نظریہ پایہ ثبوت کو پہونچا۔ ان ہی چٹانوں میں زمین کی تاریخ کا سربستہ دفتر ہے، انہیں میں زمین کی تدریجی ساخت کی تصدیق ملتا ہے اور انہیں میں جانداروں کی ترقی کی قطعی اور ناقابل تردید شہادتیں پوشیدہ ہیں۔

دریافت اور تفہیم کے بعد اب یہ معلوم ہو گیا ہے کہ تلچھٹی چٹانوں کے پانچ طبق ہیں جو تاریخ زمین کو پانچ زمانوں میں تقسیم کرتے ہیں۔ پہلے طبق کو قدیمی طبق اور زمانہ کو قدیمی زمانہ کہنا چاہئے۔ اس کی ابتداء ۸ کروڑ سے ۸ ارب سال پہلے ہوئی اور ۲ کروڑ سال سے ۲ ارب سال تک اس کی مدت مانی جاتی ہے۔ اس زمانہ کی چٹانوں میں جانداروں کے نشان کم ہیں۔ متعجب نہانات اور حہوانات ملتا ہیں۔ اس کے بعد دوسرا طبق ملتا ہے۔ اسے طبق اولین یا ابتدائی کہتے ہیں۔ اس کی ساخت کا زمانہ زمانہ ابتدائی یا اولین کہلاتا ہے۔ اس طبق میں متعجب آثار ملتے ہیں مگر بہت کم۔ غالباً اس زمانہ میں بغیر ہڈی کے جاندار پائے جاتے تھے جیسے لعاب دار مچھلیاں، سبز کائی وغیرہ۔ اس کا زمانہ ۶ کروڑ سے ۶ ارب سال پیشتر ہے اور اس کی مدت قریب $1\frac{1}{4}$ کروڑ سے $1\frac{1}{2}$ ارب سال مانی جاتی ہے۔ اس کے بعد طبق دوئم آتا ہے جو زمانہ دوئم میں تیار ہوا۔ اس طبق میں سات پرتیں ملتی ہیں۔ ہر پرت میں خاص طور کے متعجب نہانات اور حہوانات پائے جاتے ہیں۔ سب سے پرانے پرت میں بھری جانداروں کے نشان ہیں لیکن ریڑھ والے جاندار شاذ و نادر ہیں۔ سب سے نئے پرت میں بڑی ریڑھ والے جاندار متعجب شکل میں ملتے ہیں۔ اس

کا زمانہ $\frac{1}{4} \times 3$ کروڑ سے $\frac{1}{4} \times 3$ ارب سال پیشتر شروع ہوتا ہے اور $\frac{1}{4} \times 1$ کروڑ سے $\frac{1}{4} \times 1$ ارب سال پر ختم ہوتا ہے۔

یہاں سے طبق سوئم کی پرتیں شروع ہوتی ہیں جو زمانہ سوئم میں تیار ہوئیں۔ اس طبق میں چار پرتیں ہیں۔ سب سے نیچے پرت میں دودھ پلانے والے جانوروں کی ہڈیاں ہیں، اس سے اوپر کے پرت میں پرندوں اور اور اوپر کے پرتوں میں دینگلے والے جانوروں کی۔ اس کے زمانہ کی حدود $\frac{1}{4} \times 1$ کروڑ سے $\frac{1}{4} \times 1$ ارب سال اور ۳۰ لاکھ سے ۴ کروڑ سال ہیں۔ اس کے بعد طبق چہارم آتا ہے جو سب سے قریب کے زمانہ میں یعنی زمانہ چہارم میں تیار ہوا۔ اس کی ابتداء ۳۰ لاکھ سے ۴ کروڑ سال پہلے ہوئی اور اس وقت زمیں اسی دور میں ہے۔ اس طبق میں ۷ پرتیں پائی جاتی ہیں۔ نیچے کی تین پرتوں میں موجودہ جانوروں کی سب نسلیں ملتی ہیں۔ تیسری یا چوتھی پرت میں انسان نما حیوانوں کا خاندان پایا جاتا ہے۔ چوتھی پرت میں جس کی ساخت کو قریب چھ لاکھ برس گذرے، انسان کا سب سے پہلا کسے سر ملا ہے، جسے جاوا کے جزیرہ میں ٹرنل کے مقام پر ڈاکٹر دوبوا نے دریافت کیا۔ پانچ لاکھ سال گذرے کہ زمین کے زمانہ چہارم میں برفانی عصور کی ابتداء ہوتی ہے جس کا آج سے پینتیس ہزار سال پہلے خاتمہ ہوا۔ برفانی عصور کے بعد حضرت انسان نے اچھے ماحول کو اس قابل پایا کہ تمدن کی پہلی سڑھی پر قدم رکھا۔

پرو پتھر کی موجودہ تقسیم ملکوں اور سلسلوں کا موجودہ پانچ زمانوں میں یز و
بھری تفسیر

آخری زمانہ سے ہے اس لئے یہاں ان تبدیلیوں کا تذکرہ ضرور مناسب نہ ہوگا جن کے ذریعہ سے زمین کے موجودہ نقشہ خط و خال مرتب ہوئے ہیں۔

زمانہ اولہیں کا خاتمہ زمین کے بڑے یوحداثت زمانوں میں سے ہے ۔ اس وقت اس کی بڑی سطح دو وسیع خطوں میں منقسم تھی ۔ ان کے چاروں طرف سمندر تھے اور بیچ میں کہیں کہیں بڑے جزائر تھے ۔ شمالی بڑی خطہ شمالی امریکہ اور گرین لینڈ اور برطانیہ سے مل کر پلا تھا ۔ جنوبی خطہ جنوبی امریکہ ، افریقہ ، ہندوستان اور استریلیا سے ۔ اسکیلڈی نہویا ایک بڑا جزیرہ تھا ۔ ان دونوں خطوں کے درمیان ایک سمندر موجزن تھا جسے تے تھس کا نام دیا گیا ہے ۔ زمانہ دوئم کے دور میں ان خطوں میں تغیرات واقع ہوئے ۔ سمندر نے جنوبی خطہ کے حصہ بخترا گردالے ۔ چین ، برما ، ملاکا ، مشرقی مجمع الجزائر اور استریلیا ایک حصہ میں ہو گئے جسے اقلیم انکارہ کہتے ہیں ۔ ہندوستان مہڈاگلسر جنوبی افریقہ اور جنوبی امریکہ دوسرے میں اس کا نام اقلیم گوندوانہ ہے ۔ وسط ایشیا کا تکرار علیحدہ ہو گیا ۔ زمانہ سوئم کی ابتداء تک تے تھس نابود ہو چکا تھا اور اس کی جگہ مہڈیگرے نہن ، کاسپین اور کرے بہن بکھروں نے لے لی تھی ۔ اقلیم گوندوانہ میں خلیجوں کے ذریعہ تباہی کے آثار نمایاں ہو گئے تھے ۔ چنانچہ آگے چل کر ان خلیجوں نے ایک طرف جنوبی اوقیانوس اور بحر الہند کی صورت اختیار کی اور دوسری جانب برارل اور مراکش کے بیچ میں سمندر قائم کر دیا ۔ زمانہ سوئم کے ختم ہوتے ہوتے صورت اور بھی بدل گئی ۔ شمالی امریکہ گرین لینڈ اور برطانیہ ابھی تک ایک ہی براعظم کے حصہ تھے ۔ جنوبی امریکہ افریقہ سے ملا ہوا تھا لیکن افریقہ کے مشرقی کنارے جزیرہ لیسوریا سے الگ ہو گئے تھے ۔ لیسوریا میں ہندستان اور مہڈاگلسر شامل تھے ۔ اقلیم انکارہ بڑھ کر نہ صرف تمام ایشیا پر حاوی ہو گیا ۔ بلکہ اسکیلڈی نہویا سے بھی مل گیا تھا ۔ لیکن لیسوریا اور انکارہ کے درمیان جہاں آج ہالیہ کی بلند

چوتھیاں آسمان سے باتیں کرتی ہیں سمندر موجزن تھا - برما ، ملاکہ اور
 مجمع الجزائر ایک خشکی کے حصہ میں ملحق تھے - اور استریاہا اور اس
 کے جزائر دوسرے مہن - یورپ کا زیادہ حصہ پانی کے نیچے تھا - زمانہ چہارم
 کے اوائل میں امریکہ اور افریقہ ایک طرف ، میڈیٹراکس اور ہندوستان دوسری
 طرف علوحده ہوئے اور یورپ کے دو حصہ ہو گئے - روس اور سائبریا کے
 درمیان خلیج قائم ہوئی جہاں اب یورپ کا پہاڑ ہے - اور اٹلی بلقان اور
 گریس ابھی پانی سے باہر نہ نکلے تھے - ہر فانی عصر کے شروع ہوتے ہوتے
 براعظموں کی موجودہ تشکیل یعنی زمین کے نشو و نما و فراز و خشت
 خطے جن سے ہم واقف ہیں قائم ہو گئے - یہ عہد قریب پانچ لاکھ برس
 قائم رہا اور اس کے انقلابوں نے نقشہ پر اثر ڈالا - لیکن ہر فانی عصر کے
 تغیرات اس پیمانہ پر نہ تھے جو پہلے پانچ زمانوں میں ظہور پزیر ہوئے -
 ہر فانی عصر کی انتہا کے ساتھ زمین کی تاریخ کا دوسرا باب ختم ہو جاتا
 ہے کیونکہ اس عہد سے ایک نئی طاقت کا ظہور ہوتا ہے جو قدرتی
 طاقتوں کے ساتھ ساتھ زمین پر نئے تغیرات پیدا کرتی ہے - یہ طاقت ہے
 عقل انسانی -

چند د کہنی پہیلیاں

چھٹی فصل

حیوانات اور ان کے متعلقات

(۸۵) چار تھام کھڑے تھے ' دو شے جلتے تھے ' دو پنکھے ہلتے تھے ' بیچ میں ناگ بھائی کھیلنے لھے .

[ہتھی ' ہانھی]

فائدہ : شے ' شمعیں .

چار ستون (تھام) ہانھی کی چار ٹانگیں ہیں ' دو شمعیں آنکھیں ' دو پنکھے کان ہیں ' اور ناگ بھائی اس کی سوندھے .

(۷۶) میاں ہھو ' میاں تھھو ! تمہارے شہر میں ہجرام نہیں کیا ؟ [ریچھہ]

فائدہ : ہھو ' تھھو میں ' اور تھہ منتوج ہیں ' پ مشدد ہے اور واو معروف . تمہارے (ت مضموم) ' تمہارے . ہجرام ' حجام .

ہھو تھھو فرضی نام ہیں ' اور اس میں شک نہیں کہ ریچھہ کی وضع قطع اور اس کے بدن پر بالوں کی کثرت اور اس کی چال تھال کے لحاظ سے یہ نام برے نہیں ہیں . بالوں کی بے طور کثرت کی طرف بعد میں اس سوال میں اشارہ کیا گیا ہے کہ " تمہارے شہر میں کیا حجام نہیں ہوتا ؟ "

(۸۷) بھیک چان چوبیس تارے ' اکڑو بھتھہ کو گن گن مارے . [گھوڑے کے نال]

گھوڑے کے سمروں میں نعل لکائے جا رہے ہیں . چاند (چان) سے نعل مراد ہے ؛ اور چوبیس تارے ' جن سے واقعی اور صحیح عدد مراد

نہیں ہے ' وہ مہنڈوں میں جو نعلوں میں جڑی جاتی ہیں . نعل بلد
اکڑو بھٹم کر گن گن کر نعل اور مہنڈوں لگا رہا ہے .

(۸۸) ارے ارے ہدا ' تو گہوڑے سے نہنا . تو ترتر چلیں گا ' تمہرا
ترا ہلیں گا .

[کتا]

فائدہ : ہدا اور نہنا (= نہنا ' چھوٹا سا ' بچہ) ہم قافیہ ہیں .
ترتر (دونوں ت مضموم) ' جلدی جلدی . ترا (ت مضموم ' د مخفف) '
طیرہ ' پھلندا .

ہدا محض قافیہ کے لیے ہے . کتے کا پتہ نشان یہ بتایا ہے کہ گو وہ
گہوڑے کی طرح چار پائے جانور ہے مگر اس سے چھوٹا (نہنا) ہے '
اور جب وہ جلدی جلدی چلتا ہے تو اس کی دم (جسے یہاں طیرے سے
تشبیہ دی گئی ہے) ہلتی ہے .

(۸۹) آگے خر ' بچہ کان . میرا مسلا نہیں بوجے سو حیوان .

[خرگوش]

پہلے خر اور پوچھ (بچہ) کان ' یعنی گوش ' سے مل کر آسانی
سے لفظ خرگوش بن جاتا ہے اور یہی پہیلی کا انتر ہے .

ایک ہندوستانی پہیلی بھی اسی طرح سے ہے :

آگے خر اور پوچھ کان ' جو بوجھ سو چتر سجان .

(۹۰) باہر سے آیا بادشاہ ' اندر سے اُٹھیا غل . بے پت کی چدر

جو بے پر کا پہول .

[ساپ ' سانپ]

فائدہ : بے پت اور بے پر (پ منقوع) بظاہر پت (لاج ' شرم ' حیا)

اور پر کے مرکبات معلوم ہوتے ہیں . لیکن غالباً حقیقت یوں ہے کہ بے پت

لفظ بہت (ب مکسور ' پ منقوع) یعنی دکھ ' مصیبت ' آلت

(سلسلہ وید وید ویت ویت ویت ویت) کا ڈھیلہ سا تلفظ ہے جس میں ب کی زیر کو یای مجبہول کی طرح ادا کیا گیا ہے ؛ اور بے پر غالباً بھر (ب منبوج : ب مضموم ' ہندی بیہرا वपुरा یعنی اناتہ ' بے کس ' بے باپ کا ' لا وارث) ہے ' جسے بے پت کے ساتھ متقی کرنے کے لئے بے پر بدلا دیا گیا ہے ۔

ہمارے ملک میں بہت قدیم زمانے سے سانپ کو دیوتا اور راجا سمجھا اور مانا جاتا ہے ۔ اس لئے اسے بادشاہ کہنا بالکل صحیح ہے ۔ اس کے بعد بچتا کو چاند سے اور بچرا پن کو پھول سے تشبیہ دینا اسی بادشاہ کی مناسبت سے قابل داد تخیل ہے ۔

(۹۱) چال تھری چکر مکر ' دانعاں تھرے انار کے دانے ۔ بیٹھک تھری چکی ' مروت تھری پھکی ۔

[سانپ ' سانپ]

فائدہ : مکر (ک مشدد) چکر کے وزن پر ہے ' مکر ' فریب ۔ دانعاں ' دانت کی جمع ہے ۔ پھکی (پھ مکسور ' ک مشدد) ' پھیکی ۔ مروت (عربی) کے دکھلی تلفظ میں واو مصنف ہے ' مشدد نہیں ۔ پھیکی ۔ مروت گویا عدم مروت ہے ۔

سانپ کے کندلی مار کو بیٹھنے کی حالت کو چکی سے مشابہ بتایا ہے ' اور اس کی چال کو بجا طور پر چکر دار اور پر فریب کہا ہے ۔

(۹۲) لمبا تھا لنگنا تھا ' شہزادی کو کچلا تھا ' پانی میں کی پلپا رانی کو میں کب دیکھا تھا ۔

[سانپ بھی مہلڈک ' سانپ اور مہلڈک]

فائدہ : لنگنا (ل گ مفتوح ' پھل نون غلہ اور دوسرا مشدد) ' لمبا سا ' لمبوٹرا ۔ پلپا (پ مفتوح) ' پانی کا ' پانی کی (رانی) ۔ مہلڈک میں ق مضموم ہے ۔

لہذا اور لنگھا سانپ کی صفت ہے ' پلایا رانی میلڈک کا خطاب ہے ' اور اسی کو شہزادی بھی کہا گیا ہے . شہزادی کو کچلنے کا ذکر غالباً اس حقیقت پر مبنی ہے کہ بعض بڑے بڑے سانپ میلڈکوں کو کھا جاتے ہیں .

(۹۳) تکی دیوال پو بزرگ بہتہ کو آنے جانے والیاں کو تبرک دیتیں .

[بچھو]

فائدہ : تکی (ت مضموم ، ت مشدد) ، توٹی ہوئی . بزرگ (ب م مضموم ، ز ساکن) ، بزرگ . تبرک (ت مفتوح ، م مضموم) ، تبرک ، معبرک چھو . دیتیں (پہلی ی مجہول ، ت مفتوح) = دیتے ہیں . والیاں (مذکر) ، والے .

ایک بزرگ ایک پرانی توٹی ہوئی دیوار میں تشریف رکھتے ہیں ' اور آنے جانے والوں کو تبرک تقسیم کرتے ہیں . یہ بزرگ بچھو ہیں ' اور لوگوں کو دسنا ان کا تبرک ہے . اس میں شک نہیں کہ یہ بچھو کی طبیعت کی صحیح اور واقعی تصویر ہے .

نہیں عترب نہ از پی کہن است . مقتضای طبیعتش این است

(۹۴) بھوی تھل تھل ' بھوی پھل پھل ! تھارے تھل میں پانی ہے کیا ؟

[میلڈک]

فائدہ : تھل پھل میں تھ مفتوح ہے . تھل تھل ' ڈھیلا ڈھیلا ' تھیلہ سا ، ڈھیلے بدن کا آدمی .

یہ وہی انداز خطاب ہے جو بچھو کی پہلی (شمار ۸۶) میں اختیار کیا گیا ہے .

سانپ اور مہلذک کی پہیلی (شمار ۹۲) میں بھی مہلذک کو مونث قرار دیا ہے ۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ صحیح مخاطبِ مہلذک نہیں بلکہ مہلذکی ہے ۔

(۹۵) گڈے کا پکارا ، اوت کی گردن ، ہتھی کی بیٹھک ، [مہلذک فائدہ : گڈا (گ مفتوح ، د مشدد) ، گڈھا ، اوت (واو معروف) ، اونٹ ، پکارا (پ مضمووم) ، آواز ، بولنے کا طریقہ ۔

مہلذک کی صفات کا ذکر ہے ۔ ہمارے ہاں کی ایک پہیلی میں مہلذک کی صفات کا ذکر یوں ہے کہ :

اونٹ کی بیٹھک ، ہرن کی چال ، وہ کرن چناور جس کے دم نہ بال ۔

(۹۶) بیک شیشے میں دو رنگ ۔

[انداز]

دو رنگوں سے اندے کی زردی اور سفیدی مراد ہے ۔

(۹۷) ابرک کی مڑی میں خدرت کا پانی ۔ بادشا ، جاو رانی

آتی ہے ۔

[انداز]

اس سے پہلے ، ابرک کی پہیلی (شمار ۷۶) میں بھی قریب قریب یہی الفاظ آچکے ہیں ۔ اس میں شبہ نہیں کہ اندے کے مفہوم کو ظاہر کرنے کے لیے ” ابرک کی مڑی “ سے ” ابرک کی “ مڑی بہتر ہے ۔ اندے کے چھلکے کو باریکی اور سفیدی کے لحاظ سے ابرک سے تشبیہ دیلا نامناسب نہیں ہے ۔ اور اُس کے اندر کا پانی بھی قدرت (خدرت) کا پانی ہے ۔ لیکن بادشاہ اور رانی کا تعلق سمجھ میں نہیں آتا کہ کیا ہے ۔

(۹۸) آو سہلی ، بازار کو جائیں گے ، ایک شیشے میں دو رنگ لائیں گے .

[انداز]

فائدہ : سہلی (س مفتوح) ' سہلی -

اوپر کی پھلی (شمار ۹۶) میں اور اس میں صرف یہ فرق ہے کہ یہاں بازار جا کر ایک شیشی میں دو رنگ لانے کا ذکر ہے . مضمون وہی ہے .
(۹۹) سنا ہے سناں نہیں . روپا ہے دلال نہیں . گنبد ہے دروازہ نہیں .
بوجی ، بوجن ہار نہیں .

[انداز]

فائدہ : آخری جملے کے یہ معنی ہیں کہ میں تو اس پھلی کو بوجھ چکی ہوں ، مگر افسوس یہ ہے کہ اور کوئی بوجھنے والا نہیں ملتا .
مراد یہ ہے کہ اس پھلی کا بوجھنا آسان نہیں ہے .
ہمارے ہاں کی ایک نہایت مشہور پھلی کے الفاظ بھی یہی ہیں :
سوتا ہے سناں نہیں . روپا ہے دلال نہیں . گنبد ہے دروازہ نہیں .
پھلی ہے بوجن ہار نہیں .

(۱۰۰) چلو بھائی ، بازار کو جائیں گے . تیت نہیں سو بھنگن لائیں گے .

[انداز]

فائدہ : تیت (ی مجہول) ، قنٹھل ، پھل کے اوپر کی دندلی .
بھنگن کی بعضی شکل سے فائدہ اٹھا کر اندے کو بھنگن کہا ہے .
بھنگن کے ساتھ عموماً ایک قنٹھل ضرور لگا ہوتا ہے ، جو اندے میں نہیں ہوتا ہے .

(۱۰۱) گوہ پکتا تھا ، چمڑا سکتا تھا ، بکرا چرتا تھا .

[انداز ہی بچا ، انداز اور بچہ]

فائدہ : گوہی (واو مجہول) : گوشت . سکتا (س مکشور) تھا ، سہنکا جا رہا تھا .

اس پھیلی مہن اندے کے اندر حرارت فریزی کے ذریعے پک کر بچے کے تیار ہونے کا بیان ہے .

(۱۰۲) جہاز پو بھتھا مرفی کاتا ، دیکھا سارا گاؤں . مہرے سر کی خسم نہیں کھانا ، تہرے سر پر مہرے دو پاؤں .

[چیل]

فائدہ : خسم (خ اور س منقوح) ، قسم ، سوگند . دکھلی متکارے کے لحاظ سے آخری جملے میں لفظ پر کی جگہ حرف جر پو (واو مجہول) ہونا چاہیے تھا ، جیسا کہ پہلے جملے میں ہے . لیکن چون کہ اس سے کچھ اور معنی (یعنی پرندے کے جسم کا ایک حصہ) مقصود تھے ، اس لئے بطور ایہام اور تجلیس کے پو کی جگہ پر کہا . اسی طرح آخری لفظ پاؤں نہیں بلکہ صحیح دکھلی جمع پاؤں ہونا چاہیے تھا . مگر گاؤں سے قافیہ ملانے کے لئے پاؤں کہا .

چیل شکاری پرند ہے ، اس لئے اسے مرفی کاتا یعنی مرفی کا شکاری کہہ کر ، گویا شکار کی ناک میں ، درخت پر بٹھا ڈیا . عام تجربہ ہے کہ چیل ، مرفی ، بطخ ، کبوتر وغیرہ پالتو پرندوں کے چوڑوں کی دشمن ہوتی ہے ؛ اور جب اسے موقع ملتا ہے ایک دم سے ان پر چھپکتی اور پکڑ کر لے جاتی ہے . اس کا اظہار یہاں میں کیا ہے کہ اس بات کو سارے گاؤں نے دیکھا ہے ، یعنی سب جانتے ہیں . آخری جملے کے تین لفظ ، یعنی سر ، پر اور پاؤں سے یہ اشارہ مقصود ہے کہ پھیلی کسی پرندے کی ہے . کہنے والا اچھے (مہرے) سر کی قسم نہیں کھانا چاہتا . ”مہرے“ کے مقابلے میں ”تہرے“

لاکر سلنے والے کو الجہن میں ڈال دیا گیا ہے ، گو بچارے سلنے والے کے سر پر
دروں پاؤں رکھ دینا اتنا سہت اور تہذیب سے بعید ہے !

ہمارے ہاں محض ” پرند “ کے مفہوم کو مد نظر رکھ کر ایک پہیلی
کہی جاتی ہے ، جو بچوں میں بہت عام ہے . سادگی اور اختصار داد کے
قابل ہے :

ایک جناور (یا جناور) ایسا دیکھا ، جس کے سر پر پیر .

(۱۰۳) یہیگ جناور ایسا ، اس کی دم میں لکھا پیسا .

[مرور]

فائدہ : لکھا = لکا ، لکا ہوا .

مرور کی دم کے پروں کے نشانوں کو عموماً پیسے ہی سے تشبیہ دی
جاتی ہے . مرور کی پہیلی ہمارے بھی یہاں اسی طرح کہی جاتی ہے :

ایک جناور ایسا ، اس کی دم پر پیسا .

(۱۰۴) اوپر سے ہمارے ماموں آئے ، کل کل کے اخبار لائے .

[کوا]

فائدہ : اوپر (الف مضموم ، پ مشدد مفتوح) ، اوپر . کل کل = کہاں

کہاں . اخبار (خبر کی جمع) ، خبریں .

بچوں کے عرف میں کوئے کا نام ماموں اور کالے ماموں ہے . عام
عقیدہ ہے کہ کوا مہمان کے آنے کی خبر لانا ہے . اس لئے کہا ہے کہ وہ جگہ
جگہ کی (کل کل کے) خبریں لانا ہے . کل کل میں توریہ ہے : اسم ظرف
اور اسم صوت (کوئے کے بولنے کی آواز کی نقل) دونوں معنی اس میں
جمع ہیں .

سہد اشاء نے ریختی میں مستزاد دو مستزاد میں ایک ”نسبتی“

پہیلی لکھی ہے ، جس میں کوئے کی شکل اور اس کی منٹری کی صفت
یوں بیان کی ہے :

وہ کون جسے میں سے ادھر دیکھو تو چلو [۱]—

دھیڑ [۲] نہ وہ الو، آگے ہی سے آکر

گھر والے کے آنے کی خبر ہے وہ سنانا۔

مت بھول دوانی، کوا اری جانی !

(۱۰۵) جہاز پر مرغ پکائے، کھایا سارا گلوں۔ خسم خدا کی، کوئی

نہیں کھائے، سر پر دو پاؤں۔ [مرغ]

فائدہ: مرغ میں د منفتح ہے۔

یہاں پہلی نمبر ۱۰۲ کی طرح آخری جملے میں لفظ پر میں توریہ

اور تجلیس کر کے پزندے کا ذکر کیا ہے۔ چون کہ شروع میں مرغ کا

ذکر ہے، اس لئے، سلم ہے کہ مرغ ہی اس پہلی کی بوجہ ہے۔

مرغ کی ایک بھاری پہلی بھی تقریباً ان ہی الفاظ میں ہے :

جہاز پر مرغ پکایا، دیکھے سارا گلوں

امہر خسرو یوں کہیں، سر پر دو پاؤں

[امہر خسرو کے نام کو پہلیوں، کہہ مکرہوں، انسلوں، نسبتوں

وفیرہ سے کچھ ایسی نسبت ہو گئی ہے کہ اسے جا و بے جا ہر جگہ داخل

کردیا جاتا ہے؛ ورنہ یہ صاف ظاہر ہے کہ یہ پہلی امہر خسرو کی نہیں

ہے۔]

(۱۰۶) روپے کا سلدخ، سٹے کے خانے۔ نکلیں کے مولے، کہیں گے

پہنخانے۔

[مرغی کے چورے

[۱] اس مصرعے کے الفاظ کی صحت میں مجھے شبہ ہے۔ میں نے کلیات الشا کے

تھیں نسخے دیکھے، سب میں اسی طرح پایا۔

[۲] دھیڑ، اور دھیڑی، کوا، کورے کی اور تسیں ہیں۔ یہ بھی بیان کیا جاتا ہے

کہ دھیڑ ایک اور پرندے کا نام ہے۔ یہاں اشا کے قول سے بھی ایسا ہی معلوم ہوتا ہے۔

فائدہ : سلدنغ (س مضموم ، د مفتوح یا مضموم) ، صلدوق ،
چاندنی (روپے) کا صلدوق انڈا ہے ، اور اس میں سونے (سلیے) کے
خانے اس کی زرہی (؟) ہے . چیزوں کو مسلوں سے تشبیہ دینی گئی ہے ،
اور آخری جملے میں ان کی مشہور و معروف غلط عادت کا ذکر ہے .

(۱۰۷) بیک جناور پردہ پوش ، اندر چمڑا اپر گوش .

[مرغی کی پتھری

فائدہ : پوش اور گوش (گوشت) کا قافیہ قابل ملاحظہ ہے .

پتھری میں گو کہ جان نہیں ہوتی ، مگر اسے جانور کہا گیا ہے .
یہ جان کو اس طرح جان دار بنانا ہمارے ہاں کی پہیلیوں میں
بھی عام ہے .

ایک بہاری پہیلی میں بھی یہ مضمون اسی طرح ادا ہوا ہے :

ایک بچھول بوجھو دوست : اوپر چمڑا ، نیچے گوشت

(۱۰۸) ہریا قفلا ، لال لغام . بولو بیتا خاں تیں تیں تیں .

[توتا

فائدہ : ہریا (ہ مفتوح) ، ہرا ، سبز . قفلا (ق مفتوح) ، دنگ ،

دنگم . لغام ، لکام . تیں (ی معروف) ، توتے کے بولنے کی آواز .

پہلے جملے میں توتے کا رنگ بتایا ہے . دوسرے میں اسے بیتا خاں
کہہ کر خطاب کیا ہے ، اور اس کی بولی کی نقل کی ہے . اس نقل صوت
کی وجہ سے پہیلی کا بوجھنا آسان ہو جاتا ہے .

اسپر خسرو کی ایک پہیلی میں توتے کی تعریف یوں ہے :

سبز رنگ اور منہ پر لالی ، اس پیغم کی کلمی گالی .

بہار سبھاو چنگل میں ہوتا . اے سکھی ساجن ، ناسکھی توتا !

اسی کو امہر نے یوں بھی ادا کیا ہے :

اتنی سرنگ ہے رنگ رنگیلو ، اور گن و نت ، بہت چنگیلو .

دام بھجن بن کہو نہ سوتا . اے سکھی ساجن ، نا سکھی توتا !

اسی رنگ میں امہر کی ایک اور پہیلی قابل داد ہے ، جس میں توتے کی اور صفات کا بیان ہے :

گھر آویں مکہ پھہر دھریں . دیں دھائی ، من کو ہریں ،

کہو گرت میں میوئے بہن ، کہو گرت میں روکھے نہن .

ایسا جگ میں کوڑ ہوتا ؟ اے سکھی ساجن ، نا سکھی توتا !

(۱۰۹) بیک جلاور عجائب دیدم : پای خرو دم مار و چشم

آہو ، فیل گردن .

[تدا]

یہ پہیلی گویا فارسی زبان میں ہے . لطف یہ ہے کہ بچے اور

جاہل عورتیں بھی اسے بڑی خوبی کے ساتھ اضافتوں سمیت ادا کرتے ہیں .

جو کچھ رت لیا جائے ادا ہو جاتا ہے . شروع سے آخر تک تڈے کی ہیلت

کڈائی بیان کی گئی ہے .

(۱۱۰) دیوال میں کی بیٹی .

[تمبی ، تڈی]

فائدہ : تمبی (ت مضموم) ، تڈی ، تڈی .

اس سے قبل ہم میح کی پہیلی (شمار ۴۶) میں بھی یہی اسلوب

دیکھ چکے ہیں . وہاں ظرف ” مہن “ اور ” خان “ کو ملا کر تجلیس

زاید کی صورت پیدا کر کے بڑی خوبی کے ساتھ دیوار (دیوال) اور میح کا

تعلق ثابت کیا ہے . یہاں تڈی کو اس کے رھنے کی جگہ کی رعایت سے

دیوال کی بھتی کہا ہے .

(۱۱۱) پہاڑ پوسنکل .

[مکھڑی ہی جالا ' مکڑی اور جالا

فائدہ : سنکل (س ک مفتوح) ' زنجیر .

دیوار ' چھت وغیرہ کو پہاڑ سے ' اور جالے کو زنجیر سے تشبیہ دی گئی ہے . پہاڑ کے تخیل کا استعمال ہم اس سے پہلے کوئلے (شمار ۳۱) اور حقے (شمار ۸۲) کی پہیلیوں میں بھی دیکھ چکے ہیں .

(۱۱۲) چلو ' سکھی ری بزار کو جائیں گے . جھلملی سیلا لائیں گے :

درزی سی نہیں سکتا ' دعویٰ دھو نہیں سکتا ' بادشاہ پہن نہیں سکتا .

[مکھڑی کا جالا

فائدہ : سکھی (س مضموم) ' سکھی ' سہیلی . بزار (ب مفتوح) ' ہزار .

جھلملی (جھ م مکسور) ' باریک ' جالی دار ' چمک دار ' نفیس و نازک (کھڑا) . سیلا (ی مجہول) ' کھڑا ' باریک نازک کھڑا . پینڈا (ی مجہول) ' پینڈا ؛ پہن نہیں سکتا ' پہن نہیں سکتا .

مکڑی کے جالے کی صفات کھسی صحت کے ساتھ بیان کی ہیں . چوں کہ سیلا جھلملی کا ہے ' اس لئے اس کے پہن نہ سکئے کی طاقت کو بادشاہ سے منسوب کیا ہے . ایسا نفیس جھلملی سیلا بادشاہوں کے قابل ہے ' مگر افسوس کہ ایسے بادشاہ بھی نہیں پہن سکتا .

اس پہیلی کی ایک اور صورت بھی ہے ' جس میں " جھلملی سیلا " کی جگہ " جھلک ملک کا سیلا " کہا جاتا ہے . معنی دونوں صورتوں میں ایک ہی ہیں . جھلک ملک میں جھ ' ل ' م ' ل مفتوح ہیں . (۱۱۳) آرسی انکن ' فارسی گلتھا . گئی تو گئی ' دودہ تو مٹھا .

[مہال

فائدہ: لکھی (گ مکسور ' تہ مشدد ' ی معروف) تھلنگلی ' چھوٹے سے قد کی . مٹھا (م مکسور ' تہ مشدد) ' مٹھا .

آرسی فارسی متحضر قافیہ کے لئے ہیں ' اور کوئی معنی نہیں رکھتے . آنکن (انکن) اور تالاب (گلتھا) سے مہال کی وسعت اور شہد سے پُر ہونے کا اظہار مقصود ہے . تھلنگلی سی گئے (گئی) شہد کی مکھی ہے ' اور اس کا مٹھا دودہ شہد ہے . آنکن اور تالاب کا ذکر شاید اس لئے بھی ضروری سمجھا گیا ہو کہ اس گائے کے دھنے اور پانی پینے کی جگہ بھی چاہیے . تالاب سے مسلماً یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ اس مہل پانی (یعنی شہد) بکثرت موجود ہے . امہر خسرو کی ایک پہیلی ہے :

ایک مندر کے سہسر در ' ہر در مہل ترپا کا گھر .
 بیچ مہل وا کے امرت تال ! ہرچہ ہے اس کی ہوی مہال !
 ہمارے ہاں کی ایک پہیلی مہل اسی مضمون کو ایک اور طرح ادا کیا گیا ہے :

ایک منگھی اور جوگی ساتھ . سب کا نیارا نیارا ٹھاتھ .
 اندر چور جو آئے لگے ' جوگی بین بجا کے بھاگے !
 (۱۱۴) باہر سے آئے لگو ' دوکھا دئے چتر کھلو .

[مکھی]

فائدہ : لگو (پہلا ل مفتوح ' دوسرا مشدد ' واو معروف) ' فرسی نام . دوکھا (واو متجہول) ' دھوکا . چتر کھلو (کہم مضوم ' ل مشدد ' واو معروف) ' جس کا چوتر کھا ہوا ہے ' نلکا .

مکھی کو ایک فرسی نام دے کر اس کی برہنگی کا ذکر دیا ہے . اور کسی طرح کا انا پتا نہیں دیا . تاریک سی پہیلی ہے .

سہد انشا کے ہاں مکھی کی پہیلی یوں ہے :

پہارسی التو کوکر ہورے . کوڑ نہیں جو وا کو کھورے .
یہ کم آلتی ' سہدھی بہت . ہے یہ پہیلی ایک اچھت .
دیکھو آہ کے جہاز سمیت . سب کچھ نلکا پیٹھہ کہ بیت .
ترکے وا کے سہس لاث ؛ گھلے انچہر لہورے چاٹ .

[فارسی لفظ "مکس" کو التلے سے "سگم" = میرا کتا کوکر) ہو
جانا ہے . اس کے سر میں ماتھا (لاث) تھونا (توکا) سا ہونا ہے ' اور وہ
لکھ ہورے گھلے حرفوں کو چاٹ لیتی ہے .]

(۱۱۵) کالا ہے ' کوا نہیں . سر بڑا ' ہتھی نہیں . کمر پتلی ' شرزا
نہیں . جہاز چڑتا ' باندرا نہیں .

[مکھوڑا ' چہونڈا

فائدہ : کمر (ک مفتوح ' م مشدد مفتوح) ' کمر . شرزا (ہں مفتوح) ' شرزا
(دکھلی مہں) تھندرا ' چٹکلی بلاؤ .

شروع سے آخر تک چھونٹنے کی صفات بیان کی گئی ہیں . وہ کالا ہے
مگر کوا نہیں ہے ؛ اس کا سر بڑا ہے ' مگر وہ ہاتھی نہیں ہے ؛ کمر پتلی
سی ہے ' مگر وہ تھندرا نہیں ہے ؛ وہ دیوخت پر بھی چڑھتا (چڑتا) ہے ' مگر
پندر (باندرا) نہیں ہے .

ہماری ایک ہندستانی پہیلی مہں چھونٹنے کے حلچے کے ساتھ

اس کی تہوڑی سی عمر کی خصوصیت کو بھی جمع کیا گیا ہے :

شہام برون ' گت پاتلی ' رکت نہ وا کے بوچ .

پرسوں کا سامان کرے ' اور پرسوں آوے مہچ !

(۱۱۶) رتی بھر سا پھٹ ' کہا گلی سارا کھٹ . اس پھٹ پو ماتی .
پڑو ' کہا گلی سارا کھٹ .

[دیوک ' دیوک]

بالکل صاف پہیلی ہے . چون کہ وہ کھٹ کا کھٹ کہا جاتی ہے ' اس لفظ دوسرے جملے میں اس کے پھٹ ہی کو کوسا کہا ہے کہ اس کا پھٹ متی میں مل جائے ' فارت ہو جائے . اس کو سلمے میں یہ بھی خبری ہے کہ دیوک کا ٹھر بھی بالکل متی ہی کا ہوتا ہے .

(۱۱۷) اتی سی پتھل ' چٹکی سا پھٹ . اجاز پھٹ پو ماتی پڑو ' کہا گلی سارا کھٹ .

[دیوک]

فائدہ : اتی سی (الف مفتوح ' ت مشدد) ' زرا سی ' نلھی سی .
پتھل (ب مکسور) ' پتھا ' پتھی .

اس پہیلی کا بھی بالکل وہی مضمون ہے جو اس سے قبل کی پہیلی کا ہے . یہاں اجاز کہہ کر بددعا کو اور زیادہ سخت اور سنگین کر دیا ہے . محض " اجاز " اور " اجاز ہو جاؤ " دکھلی عورتوں کے متعارف میں ویسے ہی استعمال ہوتا ہے جیسے ہمارے ہاں کی عورتوں " اجڑو " کہا کرتی ہیں .

(۱۱۸) اتر تلے پتھر ' پتھر تلے پیسا . بن پانی کے متعل بنایا ' وہ
گلی گر کھسا !

[دیوک]

فائدہ : اتر میں الف مفتوح اور ت مفتوح مشدد ہے . یہ اور پتھر
(==پتھر) ہم وزن ہیں . تلے (ت مفتوح ' ل مشدد ' ی مجہول) ' تلے ' نہجہ .

پہلے جملے میں محض قافیہ پیمائی ہے . ممکن ہے کہ اس سے یہ دکھانا بھی منظور ہو کہ دیمک کو فن تعمیر میں کیسا کچھ کمال حاصل ہے . دوسرے جملے میں بھی دیمک کی اس خصوصیت کا ذکر ہے ، اور اس پر بتجا طور پر تعجب ظاہر کیا گیا ہے .

(۱۱۹) یہک مسجد ، دو خانے . یار آتہں یعنی کھانے .

[مچھر]

فائدہ : آتہں (ت مفتوح) ، آتے ہیں .

مسجد اور اس کے دو خانے سے ناک اور دو نکلے مراد ہیں . دوسرے جملے میں جن یاروں کا ذکر ہے کہ آتے ہیں اور پٹکیے جاتے ہیں ، وہ مچھر ہیں . یہ مسجد میں نہیں آتا کہ مچھروں کو ناک سے کیا تعلق ہے . حقیقت یہ ہے کہ وہ جسم کے اور حصوں پر بہتہلے کے علاوہ کانوں کے پاس آکر اکثر بہلبہلاتے ہیں ، اور اچھے پروں کی آواز سے سہما دیا کرتے ہیں . اس سے قبل ایک اور پہیلی (شمار ۲۱) گزر چکی ہے ، جس کا انتر ناک کا دیلتہم ہے ، مگر الفاظ وہاں بھی یہی ہیں .

ہمارے ہاں کی ایک پہیلی میں مچھر کا تخیل ملاحظہ ہو :

کمر پتلی ، پر سہارنے ؛ کہیں گئے ہوں گے یوں بتجاوے .

امیر خسرو نے مچھر کی ایک پہیلی یوں کہی ہے :

جب مورے ملدر ماں آوے سوتے مچھ کو آن جگاوے

پوہت پھرت وہ برے کے اچھر اے سکھی ساچن؟ نا سکھی مچھر .

(۱۲۰) انگلی سے کہت کہت کرو ، انگلی سے انگلی ملو .

[کہنمل]

فائدہ : انگلی (الف مفتوح) ، انگلی .

حقیقت میں یہ ایک گونگی پہیلی ہے ' جس کے لئے اشارے
بتائے گئے ہیں . کہت (کہ، مفتوح) کرو ' اور ملو (م مفتوح) کہلے سے کہت
+ مل بن جاتا ہے ' اور اس سے کہہ مکرہ کی شان بھی پیدا ہو جاتی ہے .

(۱۱۱) کالی تھی کجلاوٹی تھی ' کالے بن میں سوتی تھی ' لال
شرہا پیتی تھی ' سرائی اندے دیتی تھی .
فائدہ : سرائی (س مضموم) ' صراحی .

جوں کالی ہوتی ہے ؛ کالے بن یعنی سر میں دھتی ہے ؛ لال شرہا یعنی
خون پیتی ہے ؛ صراحی کی شکل کے اندے دیتی ہے .
اس کی ایک اور روایت میں آخری جملہ یوں ہے کہ "اچلے
اندے ہکتی تھی ."
ہمارے ہاں کی ایک پہیلی میں بھی تقریباً یہی الفاظ ہیں '
مگر اندوں کا ذکر نہیں ہے :

کالی تھی کجلاوٹی تھی ' کالے بن میں دھتی تھی ' لال پانی
پیتی تھی .

ایک اور مشہور اور لطیف پہیلی ہے کہ
سردھلے سے چور چلا ' کان پور میں شرہ پڑا ' ہستلا پور میں پکڑا
گھا ' نوح پور میں مارا گھا .

اس میں سردھلہ ' کان پور ' ہستلا پور اور نوح پور سب مقامات
کے نام ہیں ' جن سے توریہ کے طور پر پالکرتھپ سر ' کان ' ہاتھ اور ناخن
مراد ہیں .

(۱۱۲) بھک جلاور ہر ' ور کبھی نہ موچا پر .

فائدہ : موچلا (واو معروف) ' بلد کرنا ' : موچا = اس نے بلد کیا . لفظ ہر یہاں محض پر (پ متوج) سے تک ملنے کے لئے لایا گیا ہے . (دیکھو شمار ۳ و ۸۳) . دو (واو معہول) ' وہ ' . پتلگے کی یہ صفت بیان کی گئی ہے کہ وہ کبھی اپنے پروں کو سمیت کر نہیں ہٹھکتا .

ساتویں فصل

نباتات ' ترکریاں ' پھل ' پھول وغیرہ

(۱۲۳) جھاڑ تو جھکڑ ' پھول تو پھکڑ ' نام تو کھکڑ خاں . ہر جنگل میں بیس بسے ' یہ تراشا کی ؟

[جھاڑ ' درخت]

فائدہ : کل . کہاں . بیس میں ی معہول ہے . جھکڑ اور پھکڑ ہم قافیہ اور مہمل الفاظ ہیں ' کوکڑ ' یعنی بھول ' کے نام سے درخت کا ایک فرضی نام بنا لیا گیا ہے . لفظ بیس غالباً فارسی بھوس (بہت زیادہ) ہے . ہر جنگل میں بہت سے درخت ہوتے ہیں . پہلے جملے کے الفاظ وہی ہیں جو دروازے کی پہیلی (شمار ۲۳) میں آچکے ہیں . غلیصمت ہے کہ دوسرا ہی جملہ مختلف ہے . امہر خسرو نے اس سے اچھا پتہ دیا ہے :
دوارے مسورے کھڑا رکھ * دھوپ چھاوں سب سر پر سہے
جب دیکھوں موری چارے بھوکہ * اے سکھی ساجن؟ ناسکھی روکھ !
(۱۲۴) جنگل میں کھڑے ہیں ونکت رام : سر پو چھتری ایکچ
ٹانگ .

[تار کا جھاڑ]

فائدہ : ایکچ (ی معہول ' ک مکسور) ایک + چ ' ایک ہی . ونکت رام درخت کا فرضی نام رکھ دیا گیا ہے . دوسرے جملے میں تار کی ہلکت کڈائی کا بیان ہے .

محمد امین چریا کوٹی نے کتاب جواہر خسروی (ص ۱۹۰)
میں سید حسون شاعر کی تاز کی ایک پہیلی نقل کی ہے ' جو تاز کی
نہایت لطیف تصویر ہے :

پتال کواں اکس پائی یہ پلہاری میں پہچانی
سر پر ہانپ کمر پر گھڑا اے پلہاری کسے بھرا ؟
(۱۲۵) ہوز کا جہاز ' بارے کا دھڑ .

[تاز کا جہاز]
گلچے سے سر (ہوز کا) کا ایک درخت ہے ' جس کا دھڑ ہوا (بارے)
کا ہلدا ہوا ہے ' یعنی پتلا سا ہے .

(۱۲۶) ہوا تپلا ' سواہ جامہ بدن میں . لو خوشی کر لو ' آئیں
انجمن میں .

[تاز چکا ' تاز پھل]

فائدہ : آئیں = آتے ہیں . تازچکا میں چ مفتوح اور ک مشدد ہے .
بہت سے بچے (یا لوگ باگ) جمع ہوں ' اور تاز چکا لپا گیا ہے . ایسی
لفیظ اور عزیز چھڑ کے آنے پر جعلی بھی خوشی ملانی جائے کم ہے .
(۱۲۷) دھڑ تھڑے ہلخے میں ' جھٹاں تھڑے دانعل میں .

[تازچکا]

فائدہ : ہلخے (ہ مفتوح ' ل مشدد مفتوح) ' حلق . جھٹاں (جھ
مفتوح ' ن مشدد) ' جھلچھلہامت .

تازچکے کو کھانے کے احساس کا اظہار کیا جا رہا ہے . اسے مخاطب
کر کے کہا جا رہا ہے کہ تھرا دھڑ ہمارے حلق میں ہے ' اور تھری
جھلچھلہامت ہمارے دانتوں میں متعسوس ہو رہی ہے . دوسرے جملے

کی صحت میں مجھے شبہ ہے ، کہوں کہ تازچکا کھاتے ہوئے دانتوں میں ایسی کھلیت محسوس نہیں ہوا کرتی ۔

(۱۲۸) اوپر سے گریا بغداد بچہ ۔ میں لال ، کلہجے ہال ۔

[تاز چکا]

فائدہ : گریا=گرا ۔ بغداد (ب مضموم) ' چہرا ' باورچی یا نصائی کی چہری ۔ بغداد بچہ ' خونی رنگ کا ' لال رنگ کا بچہ ۔ میں (واو معروف)=ملہ ۔

تاز چکے کی ہیئت کڈائی ہے ۔ چوں کہ تاز میں سے گرتا ہے اس لیے اوپر (اوپر) سے گرا کہا گیا ہے ۔
(۱۲۹) کالی شرائی میں تھلوں ۔

[تاز چکا]

فائدہ : شرائی (ش مفتوح) ' شرمی وضع کا پاجامہ ' پاجامہ ' تاز چکے کے باہر کا خول سیاہ رنگ کا ہوتا ہے ' اس لیے اسے اس طرح ظاہر کیا گیا ہے ۔

(۱۳۰) اسلتا مسلتا ' ہات میں لیے تو پھسلتا ۔

[منجل]

اسلتا مسلتا میں الف س ' م س مفتوح ہیں ۔ منجل (م مضموم ' چ مفتوح) ' تاز پھل کے اندر سے ایک لعاب دار تکیا سی نکلتی ہے ' جو مزے میں پھسکی مگر سونپھی ہوتی ہے ۔ لعاب دار ہونے کی وجہ سے ہاتھ میں لپٹے سے پھسلتی ہے ۔

یہ مسئلہ منجل اور صابن دونوں کے لیے مشترک ہے ۔

(۱۳۱) خون بھرک کو سموئے ' اس میں چھتاتانا گھی ۔ بھائی

جانیں بات کو ' ان میں مہرا جی ۔

[منجل]

خون (واو معروف) ' خوان ' بھرک کو = بھر کر ' بھرا ہوا .
چھٹکتاتا میں چ اور پ دونوں مفتوح ہیں ' چٹ پگاتا ہوا ' کوکراتا ہوا
گھی . بات ' راستہ .

منجھل کو سموسے سے اور اس کے اندر کے عرق کو گھی سے تشبیہ
دی ہے . بھائی سفر کو جارہے ہیں . کھلے والے کا جی غالباً ان میں
اس لئے پڑا ہے کہ وہ منجھل جھسی نعمت سے محروم رہ جائیں گے .
(۱۳۲) یھک جٹاؤر ہر . اس کے ہڈاں کھر . کھائے لوگ ' گلی شر .
گلا]

فائدہ : ہڈاں ' ہڈ (ت مشدد) کی جمع ' ہڈیاں . ہر اور کھر ' ہر
برائے قافیہ : ہر سے ہرا ' اور کھر سے صوتی مناسبت سے خشک کے معنی
ہوسکتے ہیں . گلی (گ مضموں ' ل مشدد) ' پھوکت ' چوسنے کے بعد
بے دس کے ریشے . شر (ہں منتوح ' ہر اور کھر کا قافیہ) ' پھیلنے کی
سرسراہٹ کی آواز کی نقل .

ایک ہری سی چھڑ ہے ' جس کی ہڈیاں خشک سی دکھائی
دیتی ہیں . لوگ ایسے تو کھا لیتے ہیں اور پھوکت کو سر سے پھینک دیتے
ہیں . کیا خوب صفت بیان ہوئی ہے !

(۱۳۳) بھائی تم کو بن میں دیکھیا ' بن میں تمہیں اور تھ .
بھائی تم کو بنتے دیکھیا ' بنلے میں تمہیں چور تھ . بھائی تم کو گل
میں دیکھیا ' گل میں تمہیں مور تھ .

[گلا]

فائدہ : تمہیں (ت مکسور ' ی مجہول) ' تمہیں ' تم کو . پہلے جملے
کے آخر میں لفظ اور (= کچھ اور ہی) کا استعمال دکھلی متحاورے سے
ہٹا ہوا اور تھیتھ ہندوستانی ہے .

یہ سب گلے کی مختلف حالتوں کی تصویریں ہیں۔ چنگل (بن) میں کچھ اور صورت ہوتی ہے ؛ جب پکے پر آتا ہے (بنتے ' ہلنے میں) تو رس پیدا ہو جاتا ہے۔ اسی لیے چور کہا گیا ؛ اور تیار ہو جانے پر آخر میں بڑے بڑے پتے نکالتا ہے ' جس میں مرر کی دم کی شباعت آ جاتی ہے ۔

(۱۳۴) پوک جھاڑ تھا ' اس کا نام شیخ مدار تھا ۔ ذلی حرام تھی ' شروا حلال تھا ۔

[گدا

فائدہ : قلی (ق مفتوح ' ل مشدد) ' گوشت کی بوٹی ' تکرأ ۔
 شیخ مدار فرضی نام رکھا گیا ہے ۔ گلدیری کو بوٹی ' اور رس کو شوربا (شروا) کہا ہے ۔ گلدیری چوسنے کے بعد پھینک دی جاتی ہے اور کھائی نہیں جاسکتی ' اس لیے اسے حرام تصور کیا ہے ۔
 گلے کی ایک پھیلی ہمارے ہاں بھی اسی طرح کہی جاتی ہے :
 ایک جانور ار ' اس کی گدھی میں دو پر ۔ اُس کا شوربا ہے حلال ' اس کی بوٹی ہے مردار ۔

شکل کے لحاظ سے گلے کی ایک پھیلی کہی جاتی ہے ' جو بہت عام اور بچوں کو بہت عزیز ہے :

لٹھ پکڑ زٹھ ' کچھ شہرینی کچھ لذت ' کرلے فٹم فٹا فٹ ۔
 (آخری الفاظ میں پہلی دونوں ت مشدد ہیں) ۔

ایک اور پھیلی ہے :

زلف میں الجھا ہوا ہوں ' پاؤں میں زنجھر ہے ۔

گانگھ کا پورا ہوا ہوں ' قتل کی تدبیر ہے !

اُس میں زلف ' زنجھر ' گانگھ اور پورا قابل غور ہیں ۔

اس سے بھی اچھی اور اس سے زیادہ معروف یہ ہے :

آنکھ، لگتے ہی جان کھو بیٹھے

جان شہیدیں سے ہاتھ دعو بیٹھے .

کپڑے چڑیلوں کے پوست نوچیں گے

دشمن جان خون پی لیں گے .

آنکھ، 'جان شیریں' کپڑے پوست اور خون کس خرابی سے لے لے

ہیں .

اسی نوع کی ایک اور پہیلی یوں ہے :

بالے پن میں آنکھ لگی اور دل مہورا للچایا .

گانتھ کا پورا آنکھ کا اندھا، ایسا سیار پایا .

گلیے کو " گانتھ کا پورا، آنکھ کا اندھا کہنا " کیسی بلند پایہ

بلاغت ہے !

(۱۳۵) انا نہ پتا، تو کس گلی میں رہتا؟ یتیم کا پانی پی لے کو

پتیاں میں چھپتا .

[ہیئنگن]

فائدہ : انا پتا (الف پ مفتوح ' ت مشدد) : انا پتا ' پتا نشان .

گلی (گ مفتوح ' ل مشدد) ' گلی ' کوچہ . رہتا (دھ حرف مرکب

مفتوح ' ت مشدد) ' رہتا . یتیم (ی مفتوح ' ت مشدد مفتوح) ' .

دھیکلی . پی لے کو = پی کر . چھپتا (چہ مفتوح) ' چھپتا ' چھپا رہتا

ہوں .

ہیئنگن عموماً اپنے پردوں کے اندر کانگے دار پتوں کے پوچھے چھپا رہتا

ہے . اس لئے اس سے سوال کیا گیا ہے کہ تھرا پتا نشان نہیں ملتا ' آخر

تو کس گلی میں رہتا ہے . وہ جواب دیتا ہے کہ میں تھیکلی کا پانی پیتا ہوں اور پتوں کے پھٹے چھپا ہوا پڑا رہتا ہوں .

ہمارے ہاں بھی ایک پھیلی تقریباً ان ہی الفاظ میں ہے ، مگر خطاب براہ راست ہے :

’مہتا دے مہتا‘ تو کس گلی میں رہتا ؟ تھیکلی کا پانی پیتا ، پتوں میں چھپ رہتا .

اہل بہار نے اسی خیال کو اور مشکل کر کے پڑھ کیا ہے ، اور کانتے کا ذکر کر کے ایک گونہ لطافت پیدا کر دی ہے :

ایک بچھول بچھو ، دن میں جھجھو ، کانتا چھو ، تب بھی نہ بچھو .

(۱۳۶) اے بھائی اے ، کس گلی میں رہتے ؟ یتیم کا پانی پی لے کر پتھار میں دھتے !

[بھلکن]

فائدہ : اے اور دھتے میں ت مشدد ہے .

یہ اوپر کی پھیلی کی ایک اور صورت ہے . یہاں خطاب براہ راست اور زیادہ شریفانہ ہے . مضمون وہی ہے .

(۱۳۷) مہا جامہ ہری پگڑی . کہیں جاتیں شادی و فم کو .

[بھلکن]

فائدہ : جاتیں (ت مفتوح) ، جاتے ہیں .

پہلے جیلے میں بھلکن کی وضع اور رنگ کا ذکر ہے ، اور دوسرے میں اس کا اظہار ہے کہ بھلکن خوشی اور فم دونوں موقعوں اور تقریبوں میں کام آتا ہے . جس ادب کے ساتھ اس کا ذکر کیا گیا ہے اس سے اس

حقیقت کا کچھ اندازہ ضرور ہوتا ہے کہ یہ ترکاری اعلیٰ دکن کو کس قدر عزیز اور مہربوب ہے ۔

(۱۳۸) ہری پٹھاری ' کانتھیاں سے سلواری ۔

[کریلا

فائدہ : پٹھاری ' پٹاری ۔

کریلے کو ہری پٹاری سے تشبیہ دی ہے ' اور اس کے اوپر کے ابھرے ہوئے دندانون کو کانتے کہا ہے ۔

(۱۳۹) ہری پٹھاری ' کانتھیاں سے بھری ۔ کھول کو دیکھے تو

لال پری ۔

[کریلا

وہی اوپر کی پہیلی کی سی کانتوں بھری پٹاری یہاں بھی موجود ہے ۔ اتنا اضافہ اور ہے کہ کریلے کے بیجوں کو لال پری سے تشبیہ دے کر پٹاری کے اندر کا حال بھی بیان کر دیا ہے ۔

(۱۴۰) کدولے کدولے پان ' کڑکڑاتے بیڑے ۔ مہرا مسلا نہیں بوجے

تو تدارے مون بھرک کو کھڑے ۔

[کھیرا

کدولے (ک مفتوح ' نون غلہ) ' کچے ۔

کھیرے کو ہریالی کے لحاظ سے کچے کچے پانوں سے تشبیہ دی ہے ۔ کھاتے وقت بیجوں کے کچلے جانے سے جو آواز پیدا ہوتی ہے اس کی مناسبت سے کڑکڑاتے بیڑے کہا ہے ۔ آخری دعائیہ جملے میں سلنے والے کے ملہ (مون) میں کھڑے بھرے گئے ہیں ۔ کھڑے اور کھیرے میں ایک صوتی مناسبت ہے ' اس لئے یہ پہیلی ایک لطیف سی کہ مکاری بن جاتی ہے ۔

(۱۳۱) ہری تھی گل بھری تھی ؛ لال راجا کے باغ میں لٹاں
چھوڑ کو کھڑی تھی ۔

[مکا جاری کا بھٹا

اس کی ایک اور صورت بھی ہے ' جس میں ان ہی الفاظ کے
آخر میں اتنا اور اضافہ کیا جاتا ہے کہ : " راجا بھوت مارا " بے تاب
ہو کر پڑی تھی " ۔ راجا نے مجھے بہت مارا ' جس سے میں بے تاب اور
بے ہوش ہو کر پڑی تھی ۔

ہمارے ہاں بھٹے کی جو پہیلی بہت عام ہے اُس میں اور اس
میں خلیفہ سا فرق ہے :

ہری تھی من بھری تھی ؛ نو لاکھ موتی جڑی تھی ؛ راجا جی کے
باغ میں سبز درشالا اوڑھ کھڑی تھی ۔ آیا موا جات کا ' میں اونڈھے ملے
کڑی تھی -

مہرزا سودا نے بھٹے کی پہیلی یوں کہی ہے :

دت کو جوگی نہیں کن پوٹا ' گدڑی اوڑھ ' سر پر جٹا ۔
انگ انگ موتی سے چھاو ' چار مہیلے جکت کو بھاو ۔

امہر خسرو کی ایک پہیلی بہت مشہور ہے :

آگے آگے بھٹا آئی ' پھچپھچ پھچپھچ بھٹا

دانٹ نکالے باوا آئے ' برقع اوڑھ مہا

ظاہری وضع قطع پر امہر نے خوب کہا ہے کہ

سر پر جٹا گلے میں جھولی ' کسی گردو کا چھٹا ہے ۔

بہر بہر جھولی گھر کو دھاریں ؛ اس کا نام پھیلا ہے ۔

ایک اور پہیلی ہے :

ایک ترور کا پھل ہے تر پہلے ناری پہچہ تر
وا پھل کی یہ دیکھو چال : باہر کھال اور بہتر ہال

محمّد امین چریا کوتلی (جواہر خسروی 'چہستان' ص ۱۲) نے
اسے امیر خسرو کی چوستانوں میں بہتے کے نام سے درج کیا ہے ' مگر یہی
پہیلی میرزا سودا کے کلمات میں آم کے تحت میں درج ہے ' اور عام طور
پر بھی ایسا ہی مشہور ہے . پہلے ' دوسرے اور چوتھے مصرعے سے بھی یہی
صحیح معلوم ہوتا ہے کہ اس سے مقصود آم ہے نہ کہ بہتا .

امیر نے بہتے کی چوچہ کی ایک پہیلی خوب کہی ہے :

ہال نوچہ کھڑے پھارے موتی لہے اثار .
یہ بہتا کہسی بلی جو نلکی کر دئی نار !

محمّد امین صاحب نے (ص ۱۸) پھارے کی جگہ پہتے لکھا ہے ،
جو صحیح نہیں معلوم ہوتا . نوچہ اور لہے کے ساتھ پہتے نہیں بلکہ پھارے
زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے .

محمّد امین خان لودیانی نے اپنی 'کتاب دانشد اتالیق' (مطبع
منہد عام لودیانیہ 'سنہ ؟) میں بہتے کی ایک اور پہیلی درج کی ہے ،
جس میں بہتے کی شکل و صورت کے بیان کے بعد ایک اور قدم آگے بڑھ
کر اسے کھانے والے کے منہ تک پہنچا دیا ہے :

قد ہے سرو کا ، سبوتا رنگ ، کھلے ہال اور موتی انگ .
برہ کا مارا اگن لکاوے تب وہ پی کے منہ تک آوے .

(۱۳۲) ازار کھول کو ہزار میں بھیجے .

[بہتا]

فائدہ : کہول کو = کہول کر ۔

لفظ ازار سے نہ صرف ظرافت کا رنگ پیدا کرنے میں مدد ملی ،
بلکہ بزار کا قافیہ بھی ہاتھ آگیا ۔

(۱۲۳) ہریا سلدنخ لال خانے ، اس میں بہت سے سنی دیوانے ۔

[تریوز]

فائدہ : سلدنخ ، سلدنوق ، ہریا ، ہرا ، سنی (س مکسور ، د مشدد ؛
ہری لفظ سندی کی دکھلی صورت ہے) ، حبشی ۔

تریوز کے سبز چھلکے کے لحاظ سے اسے ہرا سلدنوق کہا ، اور
اندر کے سرخ گودے کو لال خانے قرار دے کر اس میں سیاہ بھجوں کو سنی
دیوانے بنا کر بٹھا دیا ۔

(۱۲۴) اے ہی ہی ، یہ تھرے سر میں چوندا ، یہ نرالا شروا ، یہ

تھرے کالے دانے ، یہ تھرے چار پھاگل !

[تریوز]

فائدہ : پھاگل ، پھانکھن ۔

یہاں تریوز کو (نہ معلوم کس لحاظ سے) مؤنث فرض کر کے ”ہی ہی“
سے خطاب کیا ہے ۔ اس کے ذائقہ کو چوندا قرار دیا ہے ، دس کو شروا ،
اور بھجوں کو دانے ۔ پھانکھن کے ذکر میں چار کا عدد کوئی خاص اہمیت
نہیں رکھتا ۔

ہمارے ہاں کی ایک پہیلی ہے :

کچا کتھا ، کچدار کی کلیاں ؛ شربت کے گھونٹ ، مصری کی ذلہاں ۔

اسی کو اہل بہار یوں کہتے ہیں :

کٹیچ کا گھڑا ، کچدار کی کلی ؛ شربت کا پھالہ ، مصری کی ذلی ۔

معتمد امین خاں نے ایک پمپلی لکھی ہے (دالشمید اذاتیق ' ص ۱۴) :

لنذا ملقا ملقلی بھانت ' سر پر ناف ' پھت میں دانت .
 بھکا بکرا وا کا لئاؤں . یا بوجھو ' یا چھاندو گاؤں .
 بھکا بکرا فارسی تر اور ہوز کا ترجمہ ہے .

(۱۳۵) تو ہلتی تھی تو جلتی تھی ' تھرا کوک تھڑھا کیا دی ؟
 تھڑے پردے اندر پردا ؛ اندر کا کالا کیا دی ؟
 [ترہوز]

ہلتی جلتی (۱) منکوح ' ج مضموم) ' ہلتی جلتی . کرک (واو
 مجہول) ' کوکھ — دکھنی متھارے میں مذکر ہے . تھڑھا ' تھڑھا .

"اندر کا" سے بھیج مراد ہیں ' جو عموماً اور زیادہ تر سیاہ ہوتے ہیں .
 کوکھ کو تھڑھا شاید اس لحاظ سے کہا ہے کہ اکثر ترہوزوں کی شکل
 تھڑھی میڑھی ایلندی بھلتی ہوتی ہے . لیکن اس کو عمومیت دینا صحیح
 نہیں ہے .

(۱۳۶) بادشا کی بھتی ' خشخشا میں لوتی (یا لہتی) .

[ترہوز]

اوپر کی دونوں پمپلیوں میں ترہوز کو مؤنث بنا کر ذکر کیا گیا ہے .
 یہی حالت یہاں ہے . اس سے قبل ہم پوری (شمار ۴۹) اور جلیہی (شمار
 ۶۱) کا لقب بھی بادشاہ کی بھتی سن چکے ہیں . ترہوز کی بھل چوں کہ
 زمین ہی پر پھلتی ہے اور ترہوز متی یا بالو میں رکھے دھتے ہیں ' اور
 "بادشاہ کی بھتی" کا متی یا دیت میں لوتنا اچھا نہیں معلوم ہوتا '
 اس لیے اس کو خشخشا میں لوتنا ہوا دکھایا گیا ہے .

(۱۳۷) باپ داترا ' ماں چھتری . بیٹے نکلے مانک کے تکرے .

[پھنس ' کٹھل]

فائدہ : دائرہ (ت ساکن) ' دنتھہ ' دانت نکالے ہوئے . جھوٹری
(پھلی ی بھی معروف ' ت ساکن) ' جھوٹری ' بڑے بڑے مگر الجھے ہوئے
بالوں والی . تکزے ' تکزے .

باپ کٹھل کا اوپر کا چھلکا ہے ' جس پر دندائے ابھرے ہوتے ہیں . مار
سے اندر کے لمبے لمبے (پھلے مراد ہیں) جن کے بیچ بیچ میں کوئے چھبہ دھتے
ہیں . کوئے سفید یا سفیدی مائل ہوتے ہیں ' اس لیے انہیں " مانک " کے
تکزے " کہا گیا ہے . شاید اس لیے بھی ان کی اتلی قدر افزائی ہوتی ہے
کہ وہ بہت سوندھے اور مزے دار ہوتے ہیں .

ہمارے ہاں کی ایک پھلی ہے : ہرے ہرے پتے ' بڑے بڑے کتے .
(۱۳۸) آم کھائی امرائی میں ' کتھلی سٹی بزار میں ' بو گٹو
دربار میں .

[پھلس]

فائدہ : کھائی اور سٹی (س منکوح ' ت مشدد) کا فاعل مہور
(واحد متکلم مؤنث) محذوف ہے .

کٹھل کے کوہوں کو آم سے تشبیہ دی ہے . دربار میں بو پھلنے سے
یہ مراد ہے کہ بو ہر طرف پھیلتی ہے . اور اس میں شک نہیں کہ کٹھل
کی خوشبو بہت تیز ہوتی ہے اور دور دور تک پھیلتی ہے .

(۱۳۹) کھٹی چٹلی مہتھا برہت ' پھنے کا مانا کیا ؟ پھلی
ہوئی چولی زر کی ' اتارنے کا مانا کیا ؟

[انانس ' اناس]

فائدہ : برہت (دونوں ب منکوح) ' امچور ' آم کی سوکھی ہوئی
پھانکھیں ' مہم (ترکاری) کی ایک قسم . مانا = معنی . پھنی (پھلی و
مچھول) ہوئی = پھلی ہوئی .

پہلے جیلے میں انداس کے کھت منگے مزے کا بیان ہے ' اور دوسرے میں اس کے سلہرے رنگ کے چھلکے اور گودے کا ۔

(۱۵۰) اجب دیکھی ' ایسا دیکھی ' دیکھی ہندستان . اجب تماشا ایسا دیکھی : پہل کے مون میں پان !
[انانس]

فائدہ : اجب (الف مفتوح ' چ مشدد مفتوح) = عجب . مون = منہ . چوں کہ عورت (یا لڑکی) بول رہی ہے ' اس لئے " دیکھی " (میں نے دیکھا) کہتی ہے . یاد رہے کہ دکھنی محاورے میں ہندستان کل براعظم ہندوستان کو نہیں بلکہ صرف شمالی ہند کو کہتے ہیں . ان کے نزدیک بلندیہا چل کے سلسلے کے اوپر کا کل ملک ہندستان ہے اور اس کے جنوب میں دکھن ہے . اور ان کا یہ عقیدہ درست بھی ہے . ایک تو ہندوستان جھسا دور دست ملک خود عجب چہرے ہے ' پھر ایک پہل جو منہ میں پان لگے ہوئے ہے اور بھی نرالی چہرے ہے .

ہمارے ہاں بھی انداس کی پہیلی اسی طرح کہی جاتی ہے ' مگر اس میں محض ہندستان نہیں بلکہ " سارا ہندستان " دیکھا جاتا ہے :
پورب دیکھا ' پچیم دیکھا اور دیکھا سارا ہندستان . ایک تماشا ایسا دیکھا : پہل کے منہ میں پان .

اس کی ایک اور صورت ہے ' جس میں " سارا ہندستان " کی جگہ " گجرات " اور " پان " کی جگہ " پات " کہتے ہیں - منہم میں کوئی فرق نہیں پوتا .

(۱۵۱) ہات پھری ' بات پھری ' پھری ہندستان . ایسا تماشا نادو دیکھی : پہل کے مون میں پان

[انانس]

وہی لوہر والی پھیلی کا تخیل ہے ، اور وہی مفسون ۔
 (۱۵۲) بال ہ جوں نوں ۔ آسان ہے تارے نہیں ۔ پانی ہے
 مچھی نہیں ۔

[نازل ، ناریل]

فائدہ : آسان (پہلا الف مفتوح) ، آسان ۔ مچھی (م مفتوح
 چہ مشدد) ، مچھلی ۔

ناریل کی صفت بلا شبہ قابل تعریف ہے ۔

(۱۵۳) ائمنا ، دھیں جمنا ۔ جو ملگتا ، ہات نہیں جاتا ۔

فائدہ : ائمنا (الف ن مفتوح ، م ساکن) = عربی انعمت
 (ت مفتوح) ، تو نے بخشا ، دیا ۔ دھیں (دھ مرکب مفتوح ، نون فلتہ) ،
 دھی ۔ ملگتا (ن فلتہ) ، مانگتا ۔

ائمنا (انعمت) سے معلوم ہوتا ہے کہ ناریل کتلی بڑی نعمت ہے ۔
 ناریل کا پانی جم کر گودا بن جاتا ہے ۔ دھی سے اس کی تشبیہ نہایت
 لطیف ہے ۔ چوں کہ درخت بہت اونچا ہوتا ہے ، اس لئے ظاہر ہے کہ یہ
 دھی آسانی سے نہیں ملتی ؛ ہاتھ نہیں جاتا !

اس پھیلی کی ایک اور روایت ہے ، جس میں ” ملگتا “ کی جگہ
 ” ترستا “ بولا جاتا ہے ۔

ہمارے ہاں کی ایک پھیلی بہت سادہ ہے : کتورے پہ کتورا ، بوتا
 باپ سے بھی گورا ۔

(۱۵۴) ہری مسجد سفید خانے ۔ اس میں بوتہ ، کو ہیں سدی
 دیوانے ۔

[ستا پھل ، سیتا پھل]

فائدہ : بیٹھے کو ہوں ، بیٹھے ہیں . سنیہ میں سے منتخب ہے ،
اور ستا پہل میں مکسور .

سبز رنگ کی وجہ سے سوٹا پہل کو ہری مسجد کہا ہے . سنیہ
خانے اس کا گودا ہے ، اور سواہ بیچ حبشی (سنی) دیوانے ہیں . یہی
سنی دیوانے تربوز کے ہرے صندوق میں بھی بیٹھے نظر آتے ہیں
(دیکھو شمار ۱۴۳) .

(۱۵۵) ہری مسجد سفید خانے . نماز پڑھیں سنی دیوانے .

[سنا پہل]

فائدہ : پڑھیں (ت منتخب) ، پڑھتے ہیں .

وہی اوپر کی پہیلی کا مفسر ہے ؛ فرق صرف یہ ہے کہ سنی
دیوانے بھکار نہیں بیٹھے ہیں ، نماز پڑھ رہے ہیں ، سجدے میں ہیں .
(۱۵۶) لال سندھ ، سفید خانے . اس میں بیٹھے سنی دیوانے .

[رام پہل]

وہی سیتا پہل کا مفسر ہے ، فرق صرف یہ نظر آتا ہے کہ رام پہل
لال صندوق (سندھ) ہے نہ کہ ہری مسجد .
(۱۵۷) پہاڑ پو گولا لگھا .

[کوٹ ، کیتھا]

فائدہ : لگھا ، لگا . کوٹ میں ک اور وا دونوں مکسور ہیں .
کیتھے کا درخت پہاڑ ہے ، جس پر (پو) گولا یعنی کیتھا لٹک رہا ہے .
پہاڑ کا تخیل پہلے بھی دیکھا جا چکا ہے (شمار ۳۱ ، ۸۲ ، ۱۱۱) .
(۱۵۸) مت جا چمن میں لا ، کم دکھ گلوں سے الفت .
چاروں طرف سے دشمن کلولہ کھڑے ہوئے ہیں .

[کلولا نارنگی]

اگر آخری لفظ ”ہیں“ کو دکھلی تلفظ (ی معروف) سے نہ ادا کیا جائے تو یہ پہیلی دکھلی کی نہیں کہی جاسکتی۔ شروع کا حرف نفی ”مت“ بھی دکھلی میں استعمال نہیں ہوتا۔ اس لیے یہ شبہ بے جا نہیں ہے کہ یہ پہیلی خالص دکھلی نہیں ہے بلکہ ہندستانی ہے۔ بہت سے بہت یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ پہیلی حیدرآباد دکن سے مدراس دکن پہنچتی ہوگی، گو حیدرآبادی پہیلیوں کی زبان بھی بہت زیادہ دکھلی ہی ہوئی ہے۔

یہ پہیلی کہہ مکری ہے۔ دوسرے مصرعے میں لفظ کلوالے موجود ہے۔ دکھلی محاورے میں کلولا کم سن، ناتجربہ کار، بے سمجھ یا بے وقوف کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔

ہمارے ہاں نارنگی کی یہ پہیلی بچوں میں بہت عام ہے :

وقت ہے دوپہری، بادشاہ کی کچھری : جامہ ہے سنہری، بند ہے

دوپہری ۔

(۱۵۹) ہری چدر، پیلی پدر۔ دانتاں اچک، دیکھتی کدر ؟
[انار]

فائدہ : چدر (چ مفتوح، د مشدد مفتوح، چادر، پدر) (چدر کے وزن پر) قافیہ مہملہ، کدر (ک مکسور، د مشدد مفتوح) کدر، کس طرف، اچک (الف مکسور، چ مشدد مفتوح) باہر نکلے ہوئے (دانت) کہیں ۔

پیلی پدر سے چہلکے کے اندر تکی زردی کا بیان مقصود ہے۔ انار کے دانوں کے ابھار کو کہیں (اچک دانتاں) سے تشبیہ دی ہے۔

اس پہیلی کی ایک اور روایت ہے جس میں ”دانتا اچک“ کی جگہ ”دانتاں اچکا کو“ (الف مکسور، یعنی اچکا کو، دانت نزل کر، کہیں نکل کر) کہا جاتا ہے۔

(۱۶۰) مری گڑھی 'موتہاں بہری . سر پر تبخ 'سوی چڑی .

[انار]

فائدہ : موتہاں (واو معجہول) 'جمع موتہی کی 'موتی . تبخ (ت

مفتوح 'ب مشدد مفتوح) 'طبق 'طبق . چڑی (چ مفتوح) 'چڑھی .

یڑوے انار کو گڑھی کہا ہے اور دانوں کو موتی . سر کے اوپر کے

پھلے ہوئے حصے کو طباق سے تشبیہ دی ہے . سولی شاید ڈالی ہے جس

میں انار لگتا ہے .

(۱۶۱) لال صندوق پیلے خانے 'اندر بیٹھے ہیں یاخوت کے دانے .

[انار]

فائدہ : یاخوت (واو معروف) 'یاقوت .

ایک لال صندوق (صندوق) کے پیلے پیلے خانوں میں یاقوت کے سے

سرخ سرخ دانے دکھے ہیں .

(۱۶۲) لال مسجد 'پیلے خانے . اس میں بیٹھے بادشا دیوانے .

[انار]

اوپر کی پھولی کا صندوق یہاں مسجد بن گیا ہے ' اور یاقوت کے

دانوں کو بادشاہت مل گئی ہے ! مسجد اور صندوق 'خانے اور بادشاہ اور

دیوانے اس سے قبل بھی ہم کئی بار دیکھ چکے ہیں . دیکھو شمار ۱۰۶

۱۱۹ ، ۱۲۳ ، ۱۲۶ ، ۱۵۲ ، ۱۵۶ وغیرہ .

(۱۶۳) کب تلک کا چھپوں گی پتلیاں کے آر میں ؟ پھک دن

پکے کو نکلیں گی بڑاڑ میں !

[آم کی گڑھی

فائدہ : کب تلک کا = کب تلک 'کب تک . چھپوں گی (چھ

منعرج 'صنعت واحد مؤنث حاضر) 'تو چھپے گی . نکلیں گی = تو نکلے گی .

یہاں کوئی اتا پتا نہیں دیا گیا . صرف یہ پتہ دیا گیا ہے کہ آم کی گھریاں پتوں (پتیاں) کی آڑ میں چھپی رہتی ہیں . اس اعتراض کا کوئی جواب نہیں دیا جاسکتا کہ یہی اتا پتا اور بھی بہت سے یہاں کا ہو سکتا ہے . چنانچہ بیلنگن کی پمپلوں میں (شمار ۱۳۵ ، ۱۳۶) بھی یہی کہا گیا ہے .

(۱۶۳) پہاڑ پو درانتی .

[املی کے ہوتان]

فائدہ : ہوتان (واو مجھول) ' جمع ہوت کی ' املی کا پھل .

وہی پہاڑ کا تحصیل ' جس سے ہمیں ۳۱ ، ۸۲ ، ۱۱۱ شمار کی پمپلوں میں سابقہ پڑ چکا ہے . املی کے درخت کو پہاڑ اور املی کو اس کی شکل کے لحاظ سے درانتی تصور کیا ہے .

(۱۶۵) جہاڑ جھوپ ' پھول دنتی . انگریز کے پوت مڈن حبشی

کی ملتی .

[گاجو]

فائدہ : جھوپ (جہ اور ز مضموم) ' تابع مہمل . دنتی (د مفتوح)

دنتی . ملتی (م مضموم) ' سر .

اس میں شبہ نہیں کہ گاجو کا پتا دینے کے لیے انگریز کے پت میں حبشی کا سر کہلا نہایت حسوں انداز بیان ہے . یہ گاجو کے پھل کا بیان ہے ' اس کے مغز کا ذکر نہیں ہے .

(۱۶۶) بادشا کی دم میں وزیر کی ملتی .

[گاجو]

اوپر کی پمپلی کے تحصیل کو کیسا مسخ کیا ہے !

(۱۶۶) جہاڑ کتا : میں ہلکا تھکا . پتا کتا : کھڑ بس ' کھڑ بس .

پھول کتا : میں واؤں جوگی . پھل کتا : میں سوب کا بیوگی .

[جا پھل ' جاوی پھل]

فائدہ : کتا (ک مفتوح) ' کہتا ' کہتا ہے . بلکا تلکا (ب ت مکسور)

دوڑوں ن غلہ) ' توڑھا میڑھا . کھڑ بس ' معترض مہمل ہے . سوب (واو معجھول) ' سب .

درخت توڑھا میڑھا ہے ' پھول، جوگی ہے ' اور پھل سب کے پاس پہنچتا ہے اور سب کا لطف اٹھاتا ہے . یعنی جائے پھل !

(۱۶۸) اتنی سری کی گھڑی ' اس میں شمرخ بھری . انگلی لگائے نو چنگی لڑی .

[چہل سینڈ کا پلڈو ' ناگ پھلی کا پھل]

شمرخ (ش د مفتوح) ' شیرہ ' چاشلی . چنگی (چ مضموم) ' چہونگی . لڑی ' اس (چہونگی) نے کتا . چہل سینڈ (چ مفتوح) پ مشدد مفتوح : ی معجھول ' ن غلہ) ' ناگ پھلی . پلڈو (پ مفتوح) واو معروف) ' پھل ' بھر کی وضع کا پھل .

ناگ پھلی کے پھل کو چھوٹی سی گھڑیا یا مٹکی (اتنی سری کی گھڑی) کہا ہے ' اور اس کے دسٹے گودے کو شمرخ قرار دیا ہے . چوں کہ اس کے اوپر باریک باریک سے کانٹے ہوتے ہیں ' جن کی وجہ سے اس کا پودے میں سے توڑنا مشکل ہوتا ہے ' اس لیے کہا کہ اسے انگلی لگانے سے چہونگی سی گات لہتی ہے .

(۱۶۹) اتنی سری کی پگھلیاں ' جلال میں گھر در . کسمبے کی

چولی پو کاجل کا سنکار .

[گھومچی ' گھنگچی]

یہ زرا سی بقیہا جنگل میں دھتی ہے . کسمبہ کے رنگ کی چولی پہنتی اور کاجل کا سنگار کرتی ہے .

محمّد امین خان نے اسی مضمون کی ایک پہیلی لکھی ہے (دانشمند اتالیق ' ص ۱۵) : صورت اچھی رنگ سہانا ؛ کالا داغ اور ہرچہ دانا .

(۱۷۰) گالی مرغی کرک نات ، اندے دیتی بے شمار . اندے پڑے تھ میں ، بھری پڑی غص میں .

[خشخاش ، خشخاش]

فائدہ : تھ (ت مفتوح) ، طشت ، تھالی .

یہ کرک ناتھ زات کی گالی مرغی پوست کا تودا ہے ، اور اس کے اندے خشخاش کے دانے ہیں جو پوست کے اندر سے نکلتے ہیں . دوسرا جملہ بہت خوں نما ہے ، مگر براے بہت .

ہمارے ہاں خشخاش کی ایک مشہور پہیلی ہے :

ایک چڑیا چونڈے دار ، اس کے بچے نو ہزار .

(۱۷۱) ہرا نافتا ، عالم سارا چاہتا .

[پان]

فائدہ : نافتا ، نافتہ .

پان کے پتے کو سبز رنگ کے نافتے سے تشبیہ دی ہے .

مہرزا سودا نے پان کی ایک پہیلی خوب کہی ہے :

دھرے لہتے آگون دھیں ؛ بھائی دے ہم ان سے کہیں .

بھائی دے (= بھرا ، یعنی بیڑا) کے الفاظ نے اس کو کہہ مکاری

پدا دیا ہے .

(۱۷۲) جنگل میں یوک جھاڑ تھا - اس کا نام شوخ مدار تھا .

اس کا لہٹو حلال تھا ، اس کا گوہ حرام تھا .

[مہلندی ، مہلندی]

فائدہ : لہٹو ز لہ مرکب ' واو معروف ' ' لہو ' خورج .
 تقریباً یہی الفاظ (اور یہی تخیل) ہم گلے کی پہیلی (شمار ۱۳۳)
 میں سن چکے ہیں . گلے کے لیے شوربے (یعنی رس) کو حلال اور بوتلی
 کو حرام کہنا بجا سہی ؛ مگر مہلندی کے سرخ رس کو حلال اور اس کے
 پتوں کو گوشت (گوہی) کہہ کر حرام قرار دینا دکھلی ذہن کی انوکھی
 اپج ہے .

ہمارے ہاں کی ایک پہیلی ہے :

ایک نار دیکھن میں ہری ' اندر سب لوہو سے بھری . جو کوئی
 واسے سلگت کرے ' اپنے ہاتھ لوہو سے بھرے .
 (۱۷۳) زمین سے نکلی جگ جگ ناری . کدو پٹلی جوہن بھاری .
 [کوت مہر ' کوتہ مہر
 فائدہ : کدو (= کدو) میں م مشدد ہے . جگ جگ ناری (دونوں
 ج مکسور) ' ہری بھری ' چسکتی دمکتی .
 تعریف ہی سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ کوتہ مہر جنوب کے باشندوں
 کو کس قدر عزیز اور مرغوب ہے .

(۱۷۴) بھائی دے ' بھائی جلیے دے ! رات جاتی تھری ' بلت جاتی
 مہری . تو تہی لے ' کسے تہی دے .

[موگرے کا پھول

فائدہ : بھائی جلیے (ج مفتوح ' ن مشدد) ' سکا بھائی . تہی =
 تو بھی . تو تہی..... دے ' یا تو تو ہی لے ' یا کسی اور ہی کو دے .

کس نفاست اور لطافت سے موگرے کے پھول کا حال بھان کیا

کیا ہے !

(۱۷۵) پیک گلاب کا پھول ، سارا ملقوا چھایا . بلبل بہت مہیں ،
بہلجا جلوا نہایا .

[گلو (گولر) کا پھول]

فائدہ : گلو (گ مضموم ' ل مشدد مفتوح) ' گلو . جلوے (ج مضموم) کا نہانا وہ غسل ہے جو جلوے کی رسم کے دن کھا جاتا ہے .
اس مسئلے کی توضیح مجھے مشکل معلوم ہوتی ہے .

ہمارے ہاں گولر کی ایک نہایت لطیف پہیلی کہی جاتی ہے :

کچا کچلو ، دودھ لکھاتا . پکا پیوڑو ، جو اڑانا .

مہرا پھول کوئی نہ پاتا . اوتھ، بھارے تم کو ساتا !

(۱۷۶) بھائی دے بھائی جلدے دے ! رات سے گئے ، سارے کام سے گئے .

تھو تو کرلے ، نہیں کسی کو کر دے .

[پھول]

ابھی شمار ۱۷۴ مہیں ہم تقریباً ان ہی لفظوں مہیں موگرے کی پھول کی پہیلی سن چکے ہیں . یہ سمجھ مہیں نہیں آتا کہ موگرے کے پھول مہیں ارد متحض پھول مہیں آخر برق کیوں کر قائم کیا گیا ہے . لیکن یہ امر مستحق ارد صحیح ہے کہ یہ پہیلی متحض پھول کی ہے . ایک بزرگ نے اس کی تشریح مجھے دیوں بتائی تھی کہ بھائی اور بھائی جلدے کے الفاظ سے خود پھول کو مخاطب کیا گیا ہے ، ارد مراد یہ ہے کہ پھول عموماً ساری رات کو ، بلا کسی نوع کی عیش و عشرت کے ، ضایع کر دیتے ہوں اور بالکل آخر مہیں کہیں صبح کے وقت کھلنا شروع کرتے ہوں . اس لیے پھول کو ان الفاظ مہیں گویا تلمیذ کی گئی ہے !

(۱۷۷) ہری ہری دنتی ، سفید بہلت . لہو لوگو ہاتے ہات .

[پھول]

فائدہ : ہاتھ ہاتھ ، ہاتھیں ہاتھ .

اس سے بڑھ کر پھول کی اور کیا توصیف ہو سکتی ہے . سفید بھات سے معلوم ہوتا ہے کہ کسی سفید پھول کا ذکر ہے . اس کی تصدیق اس امر سے بھی ہو سکتی ہے کہ مدراس دکن میں سفید پھول ' اور خاص کر موگرے کا پھول ' بہت پسند کیا جاتا ہے . اس سے شمار ۱۷۴ ' اور ۱۷۶ کی پہچانوں کے انٹر بھیدوں کا بھی پتہ چلتا ہے . لیکن اس سے یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ ان کے ہاں گلاب اور گیلندے کے پھول مرغوب نہیں ہیں .

(۱۷۸) اتنی سری کی وو . بالوں بھری وو . بونچ بھری وو . باس بھری وو . تمہیں سمجھیں گے وو . وونٹوں وو !

[بچ ' بچہ]

فائدہ : اتنی سری کی (الف س مفتوح ' ت مشدد) ' زراسی ' چھوٹی سی . وو=وہ . بونچ (و معروف ' ن غلہ) ' پھونڈی . تمہیں سمجھیں گے ' تم سمجھو گے .

یہ سب بچ کی تعریف ہے : وہ زرا سی ہے ؛ بالوں (بال) سے بھری ہوئی ہے ' یعنی اس پر بال بہت سے ہوتے ہیں ؛ اس پر پھونڈی لگی ہوتی ہے ؛ اس میں بدبو ہوتی ہے . اور جسے تم سمجھ رہے ہو وہ نہیں ہے بلکہ وہ ہے ! کیا خوب پہچانی گئی ہے .

بچہ (یا گھڑ بچہ) ایک پودے کی گڑا دار جز ہوتی ہے . اسے عربی میں دج (وار مفتوح) اور فارسی میں اگر ترکی اور سوسن زرد کہتے ہیں . صاحب متغیرن الاورویہ کا بیان ہے کہ یہ پودا پانی میں پیدا ہوتا ہے ؛ اس کے پتے نرگس کے پتوں سے زیادہ لمبے چوڑے ہوتے ہیں ' کھردرے اور بہت گنجان ہوتے ہیں . اس کی جز ' یعنی بچہ ' گردا دار ہوتی ہے ؛ اور اس کی دانتیاں ایک دوسرے سے لپٹی اور چپکی ہوئی ہوتی ہیں .

اس کا رنگ سرخی مائل سفید ہوتا ہے . اس پہیلی کا یہ بیان بھی صحیح ہے کہ اس میں پھونکنی لگی ہوتی ہے . شاید اسی وجہ سے اس میں بدبو (باس) پیدا ہو جاتی ہو ، ورنہ اسے بدبو کہنا صحیح نہیں ہے . اگر جو تازہ ہو تو اس کی بو برو نہیں ہوتی ؛ بلکہ علامہ ابن البھطار (صاحب کتاب الجامع لمفردات الادویۃ والغنیۃ) نے اسے خوشبو لکھا ہے . پہیلی میں جن بالوں کا ذکر ہے وہ اس کے ریشے ہوں .

(۱۷۹) لاکھ درختوں کو سیر .

[لاکھ]

لاکھ کے لفظ میں توریہ ہے . یہ پہیلی کہہ مکتوبی ہے . ہمارے ہاں بھی لاکھ کی پہیلی اسی طرح کہی جاتی ہے : لاکھ تکیے کی سیر بہر .

تصحیح

ہندوستانی کی گذشتہ (اپریل سنہ ۱۹۳۵ء) کی اشاعت میں دو مقام پر تصحیح کر لی جائے :

ص ۲۱۹ ، سطر ۸ میں ” مہرزا رفیع سودا “ کی جگہ ” سید انشاء اللہ انشا “ پڑھنا چاہیے -

ص ۲۲۰ ، سطر ۷ میں لفظ خیر کی جگہ خبر ہونا چاہیے -

(م ن د)

تبصرے

دیوان مومن

دیوان مومن مرتبہ مولوی فیہا احمد صاحب ام - اے لکچرار مسلم یونیورسٹی علیگڑہ ، شانتی پریس الہ آباد میں طبع ہوا ہے - کافذ عمدہ - خط صاف اور خوبصورت - دیوان کے اول صفحہ پر حکیم مومن خان کی تصویر ہے اور چند ابعثائی اور اق میں ڈاکٹر ایم ' ایچ - سید نے بسلسلہ تعارف مومن خان کی شاعری پر چند مفید خیالات کا اظہار فرمایا ہے جس کو اس کتاب کا ریویو کہا جائے تو بھجا نہ ہوگا -

دیوان کی شرح اور مقدمہ فیہا احمد صاحب کی جگر کاوی اور معذرت پڑوہی کا نتیجہ ہے اس سے موصوف کے وجدان شعری ' صحت مذاق اور حسن ادراک پر کافی روشنی پڑتی ہے - وہ اس بسیط مقدمے میں جو بجائے خود ایک ادبی کارنامہ کہا جا سکتا ہے مومن کے متکاسن شاعری کو بے نقاب کرنے کی کوشش میں بہت حد تک کامیاب ہوئے ہیں - مرتب نے شاعر کی ہر خصوصیت کو ایک علیحدہ عنوان کے ساتھ نمایاں کیا ہے جس سے اس کی شاعرانہ فطرت کی پرکاری اور اس کے طلسمی نعما سے لطف اندوز ہونے میں ایک خوشگوار آسانی پیدا ہوگئی ہے اس کے علاوہ مومن کی دنیائے شاعری میں چند ایسے جذبات کو جس سے لوگ ابھی تک ناواقف تھے نمایاں کیا گیا ہے - ان کے اشعار کا ایک بڑا حصہ انہیں لطیف نامعلوم جذبات سے پر ہے جس کو فاضل مقدمہ نگار نے " طلوز و مکر " شاعرانہ سے موسوم کیا ہے - یہی حقیقت میں مومن کی عاشقانہ شاعری کی جان ہیں اور دنیا کے

بہت کم شعرا اس انداز کلام میں ان کی ہمسری کا دعویٰ کر سکتے ہیں۔ ضیا احمد صاحب کی یہ قابلِ حیرت دریافت مستحقِ ستائش ہے۔

مومن عام شعرا کے خلاف اپنی شاعری اور زندگی کو ہم اہلک بنانے کی کوشش میں کامیاب ہوتے ہیں۔ ان کی شاعری ان کی زندگی کا آئینہ معلوم ہوتی ہے۔ مثنوی، غزل، مخمس، قطعات سب اس کا ثبوت دے رہے ہیں۔ لیکن چونکہ ان کے احساسِ شعری میں انتقالِ ذہلی بہت کم واقع ہوتا ہے اس لیے ان کے اشعار زیادہ تر وقوعہ نگاری کی صورت اختیار کر لیتے ہیں اور جذبات کو حیرت سے آشنا نہیں ہونے دیتے جس کی وجہ سے ان کی شاعری کھف و جدائی، و الہانہ انداز، اور جمالیاتی عنصر سے محروم رہ جاتی ہے ان کے اندر حیاتِ انسانی کے مختلف اسرار و رموز تلاش کرنا بے سود ہے۔ مومن کا آرٹ ان کے طرزِ بیان میں نمایاں ہوتا ہے اور وہ انماط کی بازیگری سے پروازِ تخیل کی کمی کو پورا کرتے ہیں۔ ان کی شاعری صرف عشق و محبت پر مشتمل ہے اور ان کا عشق، ہوس اور شہوانیت سے خالی نہیں کہا جاسکتا۔ وہ فطرتِ انسانی کے اس منظر کا مشاہدہ کرتے ہیں جہاں روح ایک سخت نفسانی کشمکش میں مبتلا ہے۔ ان کی شعری مخلوق اسی فضا کے ہیجان و انتشار میں زندگی اختیار کرتی ہے اور ان کے اسی داخلی رنگ میں متشکل ہوتی رہتی ہے۔ اس عالم میں یہ عوام کے قلب کی عاشقانہ واردات کی ترجمانی کرتے ہیں۔ ان کا یاس، ان کا غم، ان کی تمنائیں، ان کا طرز و مکر اسی طرح کے شعری فانوس خیال کی متصرف تصویریں ہیں۔

مومن کی شاعری پر اس سے پیشتر بھی بہت کچھ لکھا جا چکا ہے ، لیکن اس مقدمہ اور شرح میں جس صاف اور سلیجھ ہوئے طرز نگارشی کا ثبوت دیا گیا ہے وہ نہایت قابل تحسین و ستائش ہے ۔
(ط)

علم الکروف یا تصنیفات ماهر

از جناب حکیم معصود علی خان ماهر - قیمت ۳ روپیہ -
پتہ — محلہ فراش خانہ - دہلی -

علم کتابت کے معاملے میں اردو زبان کی بے مائیگی ادیب علم پر منکفی نہیں ہے - اردو ادب کی موجودہ رفتار کو دیکھتے ہوئے یہ توقع نہیں کی جاسکتی تھی کہ ایسے خشک موضوع پر استدر جانفشانی کے ساتھ کوئی تصنیفات بھی کی جائیگی - جناب حکیم معصود علی خان صاحب ماهر نے اپنی کتاب میں بڑی نفص و کارہی کے ساتھ خطاطی پر تفصیلی اور ہر موڑات پر اجمالی نظر ڈالی ہے - انہوں نے اس میں صرف کتابت اور اسکے انواع سے بحث نہیں کی ہے اور نہ صرف اس کی عہد بہ عہد ترقی اور خوشنویسوں کے حالات بیان پر اکتفا کیا ہے - بلکہ اس کے بسانہاتی پہلو پر بھی روشنی ڈالی ہے - تخلیق السند ، ان کی چند در چند اقسام ، ان کا تدریجی ارتقا ، ابجد کی ابتدا ، مختلف زبانوں کے ابجد کی نوعیت اور ان کی تفریق ، رسم الخط پر ان کے اثرات کی توجیہ و تاویل ہر یکہ موضوع کے کسی ضروری پہلو کو نظر انداز نہیں کیا گیا ہے - کتاب کے حصہ سویم میں انہوں نے تقریباً تمام ایشیائی زبانوں کی ابجد اور رسم الخط کی مثالیں اور بعض اساتذہ قرن کی اصل وصلوں کے فوٹو ہلاک بھی دیئے ہیں - مختصو یہ کہ اس کتاب میں جس قدر مصعبت

اور دود سری کی گئی ہے اس کا اندازہ پڑھنے ہی سے ہو سکتا ہے - امید ہے کہ پبلک اس کی قدر کرے گی اور جناب ماهر کی یہ سعی جمیل مشکور ثابت ہوگی -

(ص)

سی پازہ دل

از جناب اختر جونا گڑھی - مطبوعہ اخبار پریس آگرہ -

یہ جناب اختر جونا گڑھی کی غزلوں کا مجموعہ ہے جو حضرت دالکھڑ اکبر آبادی مرحوم کے نام سے معلن کیا گیا ہے - تقریب مرحوم کی قلم سے ہے جو اس مجموعہ کی اشاعت سے کچھ پہلے راہی ملک عدم ہوئے - التماس میں خود مصنف نے موجودہ شعر و شاعری پر کچھ اظہار خیال کیا ہے - غزلوں بہت ہیں - بعض اشعار خاصی اچھے ہیں - اس صلف میں اتنی طبع آزمائی کی جا چکی ہے کہ اب کسی کا اچھی غزل کہہ لہنا بہت دشوار ہے - اس لئے یہ مجموعہ بہت فلیحیت - غزلوں کی زبان صاف اور سلیس ہے -

(ص)

سودیشی اردو

از جناب قاضی عبدالصمد صاحب -

قیمت عاقرہ محضول ڈاک ۴ آنہ - ملنے کا پتہ مولوی محمد ادیس

مہرٹھی - مکتبہ شرقیہ دعلی -

یہ کتاب بچوں کے لئے ہے - اس میں مصنف نے " خالص اردو " میں بچوں کے لئے چھوٹے چھوٹے مضامین اور کہانیاں لکھی ہیں جس میں شروع سے آخر تک ایک لفظ فارسی اور عربی کا نہیں آنے دیا ہے - کتاب منہد اور دلچسپ ہے -

ضروری کہانیاں

از جناب قاضی عبدالصمد سہوہاروی -

قیمت علاوہ محصول ڈاک ۶ آنے - ملنے کا پتہ مولوی محمد ادریس

مہر تھی - مکتبہ شرقیہ دہلی -

اردو زبان میں بچوں کے لئے ادبی سرمایہ بہت کم ہے - اس مختصر سی کتاب میں مصنف نے بہت سے تاریخی چٹکے مجتمع کر دیئے ہیں جو علاوہ سبق آموز ہونے کے بچے کی ذہنیت کو ابتدا ہی سے متعصب اور گمراہ کن مورخین کے مسموم اثرات سے محفوظ رکھیں گے - قرون وسطیٰ کے ہندوستان میں مسلمان بادشاہوں کا جو طرز عمل مختلف مذاہب کے لوگوں کے ساتھ تھا اس کا صحیح نقشہ ان تاریخی کہانیوں میں کھینچا گیا ہے -

اتالیق الصبیان

مصلحہ ڈاکٹر احمد شاہ صاحب -

مطبعة مطبع انتظامی کانپور - قیمت علاوہ محصول ڈاک ۱ روپیہ - ۶ آنے -

ملنے کا پتہ - ڈاکٹر احمد شاہ نور منزل ڈاکخانہ راجپور -

اس کتاب میں ہندوستانی زندگی و ضروریات زندگی ' مختلف پھسلور لوگوں کے حالات اور ہندوستان کے نباتات اور حیوانات کا بیان مختصر پیرایہ میں مختلف عنوان کے ماتحت سادہ اور سلیس زبان میں نظم کیا گیا ہے - مصنف کا خیال ہے کہ اس طرح بچوں کو اچے ملک و قوم کے متعلق بہت سی باتیں بہ آسانی یاد ہو جائیں گی - یہ صحیح ہے لیکن ان کی بعض نظمیں بہت روکھی پھکی ہیں - اور بعض

جگہ سطح خیالات نظم کردئے گئے ہیں مثلاً گلداسہ کی تعریف میں کہتے ہیں ع

بد ذات اس سے کتنی ہیں دیہات والہاں

بچپن میں اگر معلومات اتنی وسیع نہ ہوں تو کوئی حرج نہیں -
 بہ حیثیت مجموعی کتاب کی افادیت ظاہر ہے - (ص)

عہد عثمانی میں اردو کی ترقی -

از ڈاکٹر سید محی الدین قادری زور -

مطبوعہ اعظم اسٹیم پریس حیدرآباد - دکن -

دکن میں شمالی ہندوستان سے بہت پہلے اردو زبان اور ادب نے نشو و نما پائی ہے - وہاں اردو شعراء اور ادباء کی سرپرستی کم و بیش ہر زمانے میں کی گئی، لیکن عہد عثمانی میں جو فروغ اردو زبان اور ادب کو حاصل ہوا ہے، اس کی نظیر نہیں ملتی - جدید اردو ادب کا معتدبہ حصہ حیدرآباد کی کارشوں کا نتیجہ اور اعلیٰ حضرت سلطان العلوم کی سرپرستی کا ممنون احسان ہے -

اس کتاب میں ڈاکٹر زور نے جو تصنیف و تالیف میں بے مثل مہارت رکھتے ہیں، اعلیٰ حضرت سلطان العلوم کے ذوق ادب اور اردو نوازیوں پر ایک تفصیلی نظر ڈالی ہے - اس کتاب کو پڑھکر حیدرآباد کی ادبی سرگرمیوں کا صحیح اندازہ کیا جاسکتا ہے جو مختلف انجمنوں، اداروں، رسائل و اخبارات اور انفرادی کوششوں کی صورت میں اس وقت اردو زبان اور ادب کے لئے سرچشمہ حیات بنی ہوئی ہیں اور سلطان العلوم کے سلمہ عاطفت میں ایک شاندار مستقبل کا پیغام دیتی ہیں - (ص)

حیدرآباد دکن کی تعلیمی ترقی -

از جناب عبدالقادر سرووی ام - اے ' ال ال ہی -

مطبوعہ اعظم اسٹیم پریس چار مہلار حیدرآباد دکن - قیمت -

اس کتاب کا موضوع عنوان سے ظاہر ہے - زمانہ سابق میں ریاست حیدرآباد میں تعلیم کے مختلف ادارے ' عام تعلیم کی طرح اندازی اور اس کی عہد بہ عہد ترقی ' مختلف تحریکوں ' جامعہ عثمانیہ کا قیام اسکے جملہ شعبہ اور ان کی موجودہ حالت پر بہت مختصر اور جامع تبصرہ کیا گیا ہے - زیادہ واقعات بیان کرنے پر اکتفا کی گئی ہے اور کہیں کسی قسم کی تلخید یا کوئی اصلاحی تجویز نہیں پیش کی گئی ہے - موضوع بہر حیثیت مفید ہے -

(ص)

عصر جدید

مؤلفہ و مولفہ جانکی پرشاد صاحب

مطبوعہ اعظم اسٹیم پریس حیدرآباد -

حیدرآباد میں علوم و فنون کی ترقی ' اسکے نظام حکومت اور اسکی اقتصادی و مالی حالت پر اس کتاب میں ایک اجمالی نظر ڈالی گئی ہے - قریب قریب ہر شعبہ پر مختصراً تبصرہ کیا گیا ہے جس سے حیدرآباد کی سیاسی و معاشی حالت کا اندازہ کیا جاسکتا ہے - ہر چند کہ تصویر کا صرف ایک پہلو دکھایا گیا ہے لیکن پھر بھی تاریخی حیثیت سے اس کتاب کی اہمیت مسلم ہے -

مرہٹی زبان پر فارسی کا اثر

مولوی عبدالحق صاحب ہی - اے - سکریٹری انجمن ترقی اردو -

شائع کردہ انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۲۳ صفحات قیمت ۸ آنہ

فارسی زبان نے اپنی ہمہ گہری اور شہریلی کے لحاظ سے جہاں بڑے بڑے ملکوں کی زبانوں مثلاً روسی ' ترکی اور جرمن وغیرہ پر اثر ڈالا ہے وہاں

ہندوستان کی مختلف زبانوں پر بھی اس کا اثر گہرا ہے۔ باکالی زبان کی ابتدائی نشو و نما سراسر اسلامی حکومت کے تحت میں ہوئی۔ پنجابی پر فارسی کا خاصا اثر ہے۔ اس مقالہ میں مولوی صاحب موصوف نے مرہٹی زبان پر فارسی کے تدریجی اثر کو دکھانے کی کوشش کی ہے۔ یہ مقالہ اول بار رسالہ اردو بابت اپریل سنہ ۱۹۲۱ء میں شائع ہوا تھا مگر اب دوبارہ طباعت کی بعض غلطیوں کی تصحیح کے بعد رسالہ کی شکل میں شائع ہوا ہے۔ مولوی صاحب نے فارسی زبان کے مرہٹی پر اثر کرنے اور مرہٹی ادب میں داخل ہونے کے نو دس اسباب گنائے ہیں۔ پھر مولانا نے اس تدریجی اثر کے تین دور قائم کئے ہیں۔

(۱) سنہ ۱۲۹۰ء سے لیکر سنہ ۱۳۹۰ء تک۔ اس دور میں فارسی کا مطلق کوئی اثر نہ تھا۔ خالص مرہٹی بولی جاتی تھی۔ اس سلسلہ میں مولوی صاحب نے مشہور مرہٹی شاعر دیپنا نشوری کے کلام کا اقتباس بھی دیا ہے۔

(۲) ۱۳۹۰—۱۶۵۶ء تک۔ یہ وہ زمانہ ہے جب مہاراستر کا علاقہ مسلمانوں کے متوجہ صوبوں میں شامل ہو گیا ہے۔ پھر کچھ دنوں کے بعد دہلی کا اثر کم ہو گیا اور اسی جگہ کی خاک سے بہمنی سلطنت پھٹا ہوئی جو ہندو اور مسلمانوں کے ساتھ یکساں برتاؤ کرتی تھی۔ اسکا نتیجہ یہ ہوا کہ مرہٹی نظام حکومت میں برابر کے شریک ہو گئے۔ دفتر کی زبان فارسی تھی۔ پھر اس سے اتنی ربط ضبط بڑھی کہ خود مرہٹے اسکو اپنی زبان میں شامل کرنے لگے۔ بہمنی سلطنت کا زمانہ اس اثر کا مکتبہ کمال ہے۔ یعنی فارسی الفاظ کے ساتھ فارسی ترکیبیں بھی بلا تکلف استعمال ہونے لگیں۔ مولوی صاحب نے اس دور کے خطوط کی نقلیں اور ادبی ٹکڑوں کے اقتباسات سے بھی یہ ثابت کیا ہے کہ فارسی کے الفاظ انہی داخل ہو گئے تھے

کہ خود مرہتی زبان مثل ایک ایسے جسم کے ہو گئی تھی جس کی روح فارسی تھی - بعض ہندو ناموں کی بھی صورت بدل گئی تھی مثلاً عبداللہ، تاب وغیرہ -

(۳) ۱۶۵۶—۱۸۱۸ع تک - اس دور میں فارسی کا زور گھٹتا گیا اور جو الفاظ آچکے تھے بس وہی باقی رہ گئے - حال میں ایک اور تحریک اس قسم کی چلی تھی کہ فارسی الفاظ ایک سرے سے نکال دئے جائیں مگر مستقر تلک مرحوم نے اس کی سخت مخالفت اسوجہ سے کی کہ فارسی الفاظ نکل جانے کے بعد مرہتی زبان بالکل بے مزہ ہو جائیگی -

مولوی صاحب نے بہت سے الفاظ ' خطابات اور خاندانی ناموں کی ایک ایسی لائبنی فہرست دی ہے جو اب بھی مرہتی میں رائج ہیں اور جنکی ابتدا فارسی اثر کے ماتحت ہوئی -

آخر میں مولوی صاحب موصوف نے مرہتی رسم الخط اور مرہتی شاعری کی فرض و فائیت سے بحث کی ہے اور مشہور مرہتی مصنفین کی اس رائے سے سختی سے اختلاف کیا ہے کہ شہواجی کی کامیابی اور مرہتی قومی بیداری میں شاعروں کا زبردست حصہ ہے - مولوی صاحب کا قول ہے کہ مرہتی شاعری کا مقصد خدا کی عبادت ہے، سیاست نہیں - خداپرستی ہے، دنیا داری نہیں - اس لئے مرہتی شاعر گوشہ نشین ہوئے اور فقر و فاقہ کی زندگی بسر کرتے تھے - اس لئے یہ نظریہ صرف پورانی طرز کے مورخین اور اہل قلم حضرات کی ایک ایج ہے جسکا ثبوت واقعات سے نہیں ملتا -

اس میں شک نہیں کہ مولوی صاحب نے اس مقالہ کی تہاری میں بڑی جانفشانی اور تحقیق سے کام لیا ہے ضرورت ہے - کہ اردو میں اس

قسم کی معلومات شائع ہوں جن سے ہم کو اپنے ہمسایہ ادیبوں کا حال معلوم ہوتا رہے - (۳)

شعرالحکم جلد دوم

یہ کتاب جذاب گریا جہان آبادی کی غزلوں، نظمیں اور رباعیوں کا مجموعہ ہے - شروع میں ۷ صفحات کا تعارف مولانا عبدالماجد صاحب دریابادی کا لکھا ہوا مجموعہ میں شامل ہے - گویا صاحب عرف عام کے شاعر نہیں بلکہ چاہتے - وہ حسن و عشق کی اُس ہارینہ داستان سے بچنا چاہتے ہیں جسے اگر سلیقے سے نہ ادا کیا جائے تو فسق و معصیت کے سوا کچھ نہیں ہے - چنانچہ انہوں نے اپنی کتاب کا دوسرا باب نعت و مناقب کے لئے وقف کر دیا ہے جس میں پیغمبر اسلام صلعم - خلفائے راشدین - رؤسہ اہلبیت پھر حضرت فرات پاک و حضرت بہاؤ الدین نقشبند کی مدحیں ہیں -

پہلے باب میں غزلوں ہیں مگر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ غزلوں کا بھی انتہاب ہے - تیسرے باب میں نظمیں ہیں - صفحات ۸۱ صفحہ - قیمت ۸ آنہ - ملے کا پتہ حیدریہ بک ڈپو پھلی بھوت -

جلد ذرا ہے

یہ سات مختصر تنہاوں کا مجموعہ ہے جو جذاب نورالہی و متحد عمر صاحبان لاہوری کے ادب دوست قلموں کا نتیجہ ہیں - یہ کتاب ان کی پہلی تصنیف نہیں - ادبی وسائل میں جستہ جستہ موقت مضامین کے علاوہ کتاب ناٹک ساگر ایک مستقل منہد اور مشہور تصنیف ہے -

اس جدید تصوف میں اداوتی - ہمہ خانہ آفتاب - جلوس ادب -
 مہابلی - پہلی پیشی - چپ کی داد - لاگ ذات کے علوانات سے قوام
 لکھے گئے ہیں - زبان عمدہ ہے اور اکثر مقامات پر بولنے والے کی حیثیت
 کے مطابق زبان اختصار کی گئی ہے - مہابلی میں اکبر و ابوالفضل کی
 تمثیل ہے تو ابوالفضل کی زبان سے عالم پناہ - نتائج و عواقب - موجب
 صد اضطراب وغیرہ ترکہیں ادا کرائی ہیں - ناظم اردو ہک استال بہروز
 لوہاری دروازہ لاہور سے ۸ آنے میں مل سکتی ہے - قلم ذرا خفی ہے - کتابت
 عمدہ ہے - کافذ معمولی - اسکولی کتابوں کی قطع پر ۱۲۸ صفحات کی
 کتاب ہے -

شعرستان

سید محمود اعظم فہمی ترمذی اب تک نثر کے میدان میں خاموش
 کام کرتے رہے - انہوں نے چند کتابوں کے ترجمے فارسی سے اردو میں کئے ہیں -
 مثلاً تاریخ ملل قدیمہ اور سوانح ہوا وغیرہ ، لیکن فہمی صاحب کی
 طبیعت میں شعر و شاعری کا ذوق بھی خاصہ ودیعت کیا گیا ہے - چنانچہ
 اب شعرستان کے نام سے انہوں نے اپنا مجموعہ نظم جامعہ ملیہ دہلی سے
 شائع کیا ہے جس میں شروع میں حضرات جگر مراد آبادی نے ”اشارات“
 کے عنوان سے کچھ تقریب کی ہے پھر ناصر علی صاحب کا ایک مقدمہ
 ۱۳ صفحات کا شامل ہے جس میں کچھ خصوصیات کلام اور کچھ مصنف کے
 ذاتی اور خاندانی حالات درج کئے ہیں - پھر کوئی سو صفحات کا مجموعہ
 نظم ہے جس میں متعدد حصے کردے - پہلا حصہ ”سر نوشت“ ہے - اس
 میں حمد و نعت ہے - اس کے بعد شاہکار ”درسگاہ خوندانہ“ ”دو آئینہ“
 سی پارے ، لوح مزار کے نام سے منظومات کو تقسیم کیا گیا ہے اور ہر حصہ کے

ذیل میں متعدد نظمیں ہیں - سی پارے میں غزلیات ہیں اور "دو آنشہ" میں دیگر شعراء مثل جگر، سہا، حسرت وغیرہ کے کلام پر تفسیلات ہیں -
 فہمی صاحب پر کچھ جگر کا اثر معلوم ہوتا ہے اور کچھ حسرت کا -
 ان کی شاعری حسرت و جگر دونوں کے رنگوں کا مجموعہ ہے -

اسلامی تاریخ کی سچی کہانیاں

اردو زبان کی وسعت میں تو اندنوں کچھ شبہ نہیں لیکن سخت ضرورت تھی کہ بچوں کا لٹریچر بھی وسیع کیا جائے کہونکہ بچوں کا آسان لٹریچر اور پھر مفہد و اخلاقی لٹریچر کی ملک میں بہت کمی تھی - مولوی محمد حسین صاحب معصومی لکھنوی نے ادھر توجہ کی ہے اور دو حصوں میں مفہد اخلاقی تاریخی قصے لکھے ہیں - ادب ملک کی بدقسمتی سے افسانہ دہو و پری کا مرادف سمجھا جاتا ہے یا داستانائے حسن و عشق کا بیان یا مغربی ادبیات کی تقلید میں حکایات سرقہ و تنقیص کا تذکرہ - لیکن ظاہر ہے کہ ادبیات صحیحہ میں تو پھر متغرب اخلاق ادب کون ہوگا - اور اگر یہ اقسام ثلاثہ صالح ادب ہیں تو طلسم ہوشربا اور فسانہ آزاد کہوں ہری ہوں - معصومی صاحب نے اس سلسلے میں بچوں کی ذہنی تربیت کا لحاظ رکھنے کی بہت کوشش کی ہے - جامعہ ملیہ دہلی، اس قسم کے مفہد لٹریچر کی اشاعت پر قابل تحسین و مبارکباد و دعائے بقا ہے - کتابت اعلیٰ - قیمت حصہ اول (۵۱ صفحات) ۴ آنہ - حصہ دوم (۸۷ صفحات) ۶ آنہ -

بچوں کی کتاب

اس کتاب میں جناب حامد علی صاحب نے بچوں کیلئے اسد نامی ایک فرضی لڑکے کا قصہ لکھا ہے اور بچوں کی دلچسپیوں کے جذبات مثلاً طوطا - بلی - تکی و فیروزہ پر عمل اور آسان زبان میں ۳۳ سبق لکھے ہیں۔ کتاب بچوں کیلئے اچھی اور مفید ہے۔ جامعہ ملیہ دہلی سے ۴ آنہ میں مل سکتی ہے۔

بچوں کی نظمیں

سعود انصاری صاحب بی۔ اے نے اس میں مختلف شعرا مثلاً حنیف جالندھری، حامد اللہ انسر، سافر، اقبال، چکبست و فیروزہ کی آسان اور بچوں کی دلچسپیوں کی نظمیں مثل تاووں بھری رات - نہا چاند - بچے کی دعا - تکی - سردی - ماں - عید - تڑپ دی ہیں۔ اور آخر میں مشکل الفاظ کے معنی بھی لکھے ہیں۔ جامعہ ملیہ کے اہتمام سے یہ کتاب عمدہ طباعت و کتابت کے ساتھ نکلی ہے۔ قیمت ۵ آنہ صفحات ۶۴۔

ارکان اسلام

گار کنان جامعہ ملیہ دہلی نے اس رسالہ میں اسلام کے ارکان پنجگانہ کلمہ - نماز - روزہ - حج - زکوٰۃ کے ضروری احکام بہت آسان طریقہ سے لکھے ہیں۔ کلمہ کے سلسلہ میں رسول اللہ صلعم کی مختصر سیرت بھی ہے۔ رسالہ مفید ہے۔ طباعت و کتابت عمدہ ۲۴ صفحات ۱۰ پیسے پر جامعہ ملیہ دہلی سے مل سکتا ہے۔

نقش آخر

از اشتیاق احمد قریشی—قریشی صاحب نے اب تک اردو زبان میں کئی ڈرامے لکھے ہیں اور خوب لکھے ہیں۔ مثل ہمدان و گناہ کی دیوار۔ اگر انکی قدرو ہوئی تو کچھ جائے تعجب نہیں۔ آپ نے اب قدر سنہ ۵۷ع کی داستان خونیں بھی تمثیل کے رنگ میں پیش کی ہے۔ اس میں زمانے کے انقلاب کے ساتھ مذاق و طبائع کی تبدیلی کا تذکرہ بہت ہی سائنٹیفک ہے۔ اس میں عبرت و بصیرت کا بھی کافی سامان موجود ہے۔ کتاب جامعہ ملیہ دہلی سے ۱۰ آنہ میں مل سکتی ہے۔

سو شعر

ملہنجر مکتبہ جامعہ - قزول باغ دہلی - قیمت چار آنے۔

مکتبہ جامعہ دہلی سے محمود علی خان صاحب نے دور حاضر کے چار شعرا، حسرت، فانی، اصغر اور جگر کے سو سو شعر علیحدہ علیحدہ چھپی ادیشن کی صورت میں شایع کئے ہیں۔ ان میں سے دو آخرالذکر شعرا کا مجموعہ انتخاب اب بغرض ریویو موصول ہوا ہے۔ سر ورق پر ان شعرا کی تصویر بھی ہے، شروع میں حالت زندگی اور کلام پر مختصر تبصرہ ہے۔ انتخاب اشعار کا کوئی اصول یا معیار نہیں ہے۔ جو کچھ ہے مرتب کی ذاتی پسند ہے، اس لئے ان شعرا کے رنگ طبیعت کے علاوہ خود مرتب کا رجحان اور مذاق بھی نمایاں ہے۔ غالب نے اسی کو اس طرح کہا تھا ع شعروں کے انتخاب نے رسوا کیا مجھے۔

ترانہ

اردو ہک اسقال لوہاری دروازہ لاہور - قیمت ایک روپیہ چار آنے -

یہ مرزا یاس یگانہ چلگیزی لکھنوی کی اُن رباعیات کا مجموعہ ہے جو اکثر رسالوں میں نکلتی رہی ہیں اور لوگ اسے ایک مستحکم چیز سمجھ کر لطف اٹھاتے رہے ہیں - مرزا یاس اپنی شاعری سے زیادہ اپنے ادعائے شاعری اور ”روایتی مہرِ تقیت“ کے لئے شہرت رکھتے ہیں - انہوں نے کسی زمانے میں اچھے اشعار بھی کہے ہیں مگر جب سے انہیں شعرائے لکھنو اور غالب کی مخالفت کا غلو ہوا اور تلقی و درشت نگاری بڑھی وہ کچھ عجیب چیز ہو کر رہ گئے - دماغ کی وہ کیفیت قابلِ رحم ہو جاتی ہے جب انسان شدت میں آکر حسنِ بیان کی متاع عزیز بھی کہو بھگھتا ہے اور پھر اسے اس کا حس بھی نہیں ہوتا -

مرزا یاس نے حصولِ شہرت و ناموری کے لئے مرزا غالب کی ملامت کو اپنا شعار قرار دے لیا ہے - فرماتے ہیں :-

بہوندِا پن ہے مذاقِ غالب میں رچا

مرزا کا کمال اپنی نظر میں نہ چچا

مستحل میں ہے اب رنگِ یگانہ غالب

وہ کون یگانہ وہی غالب کے چچا

جس شخص کا مذاقِ طبع یہ ہو کہ غالب ایسے باکمال شاعر کو مرے پیچھے برا کہے اور ”غالب کے چچا“ ایسے سوقیانہ لہجے میں تعلی کرے اس کا یہ کہنا کہ ”بہوندِا پن ہے مذاقِ غالب میں رچا“ کہاں تک صحیح ہو سکتا ہے - اس مجموعے میں ایسی رباعیات بھی ہیں جن میں مذہبی تعصب بھی پایا جاتا ہے -

سلسلہ

مجلد کا پتہ مسلم یونیورسٹی بک ڈپو علی گڑھ ' قیمت ایک روپیہ -

یہ مسٹر آل احمد سرور ایم - اے (علیگ) کی نظمیں ' غزلوں اور اشعار کا مجموعہ ہے جو انجمن اردوئے معلیٰ کے سلسلہ مطبوعات میں علی گڑھ سے شائع ہوا ہے تعارف مسٹر رشید احمد صدیقی نے لکھا ہے اور اپنے اسی طرز خاص میں جو انہیں کے لئے مختص ہے اور جس میں آج کوئی اُن کا حریف نہیں - اُس کے بعد مصنف کی جانب سے ایک مختصر سی تمہید ہے پھر نظموں اور غزلوں وغیرہ کا سلسلہ شروع ہوتا ہے جو ۱۱۲ صفحات پر جا کر ختم ہو جاتا ہے ' شروع میں مصنف کی تصویر بھی ہے -

شعر کے لئے جس طرح ضرورت معلیٰ صنعتی لباس اور معلیٰ کی ضرورت ہے اسی طرح شاعر کے لئے مطالعہ و اثر پذیری ضروری ہے - اصل مطالعہ تو مطالعہ نفس ہے لیکن اثر پذیری کی بدولت لفظ و معلیٰ کی دنیا یا مظاہر کائنات کا مطالعہ بھی بڑی حد تک نفس پر اثر انداز ہو جاتا ہے - بہر حال شاعر کے تاثر یا اثر پذیری کا جو درجہ ہے وہی اس کی شاعری کا - ماتن کی راے میں تو صرف اسی اثر پذیری کو ' شاعری کہتے ہیں مگر اصطلاحی معنوں میں شاعر وہ ہے جو اپنے تاثرات کو وقت کے ادبی معیار کے مطابق صنعتی لباس بھی پہن سکے - مسٹر آل احمد سرور جیسا کہ رشید صاحب نے اپنے تعارف میں لکھا ہے - جوان ہیں - جوانی بچائے خود جوش و تاثر کی ضمانت ہے ' اسی لئے بعض بزرگ بھی آج کل جوانوں کا روپ بھرتے ہیں کمی نہیں کرتے اور دانستہ یا نادانستہ نعرہ شباب کی بھی نمائش کر جاتے ہیں - جوش شباب میں جہاں بعض اوقات بے پناہ

اشعار تہر و نشتر بن کر نکل جاتے ہیں وہیں اس کا اکثر حصہ ”شبابیات“ کی خامکاریوں سے آلودہ ہوتا ہے جو ہمارے ادب کے دامن پر ایک بدنما داغ ہے لیکن ”سلسبیل“ میں آپ کو ایسے اشعار ہرگز نہیں ملیں گے جو شایستگی و سنجیدہ جوش و خروش سے گزر کر ”جوانی کی راتیں“ مرادوں کے دن کا مظاہرہ کرتے ہوں -

سرور صاحب صرف انگریزی اور اردو ادب کا سنجیدہ مذاق ہی نہیں رکھتے بلکہ وہ طبعاً ایک مہتمم، بردبار اور باوقار نوجوان ہیں انگریزی ادب کے مطالعہ کا پتہ ان کی بعض تشبیہات اور طریق نظر سے ہوتا ہے - اردو کے جدید ذخیرۂ شعر و ادب پر بھی ان کی پوری پوری نظر ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ اس دور کے مشہور اردو شعرا کا کلام ان کے پیش نظر رہتا ہے اور وہ اس سے لذت و کیفیت اٹھاتے رہے ہیں - اس لئے ان کا یہ مجموعہ ہر حیثیت سے ایک دل کش اور خاصے کی چھڑ ہو گیا ہے -

سب سے پہلی نظم ”نگاہ اولیں“ کے عنوان سے ہے، جس میں کا ایک شعر یہ ہے -

شاید بہار اب کے برسی ہے رنگ بن کر
ہر غنچۂ چمن کی رنگون میں قبائیں

نظمیں عموماً اچھی ہوں اور سب پر تغزل کا رنگ چھلک رہا ہے مگر ان کا لطف اُس وقت تک نہیں آسکتا جب تک نظم کے پورے اشعار تسلسل کے ساتھ نہ دیکھے جائیں، ”صبح بہار“ اور مولانا معتمد علی مرحوم پر جو نظم ہے وہ خصوصیت کے ساتھ بہت دل کش ہے - بتصرف طوالت ہم یہاں صرف غزل کے چند اشعار پیش کرتے ہیں -

فہما باریوں پر فہما باریاں ہیں
 مجھے پھونک دینے کی تہاریاں ہیں
 نظر دے رہی ہے پوسام معصیت
 تبسم میں در پردہ دلداریاں ہیں

مجھے حیر کیا ، مجھے غرض کیا ، نظر بھی تم آؤ یا نہ آؤ
 خیال میں جلوۂ گر رہے ہو خیال کو دیکھتا رہا ہوں

وہ ہم کہ خاک میں مل کر بھی سر بلند رہے
 نظر میں کون و مکان حد بنا نہیں کرتے
 فہار بن کے فضاؤں میں کرتے ہیں تگ و تاز
 نشان راہ کی صورت مٹا نہیں کرتے

کیسے ملیں حیات نوی کی لطافتیں
 بھلی نہ آشیاں یہ گراؤں تو کیا کروں
 جن لوگوں کو اشعار سے زیادہ غلطیاں دیکھنے میں مزہ آتا ہے اور
 جنہیں بڑی سی بڑی جگہ بھی غلطیوں کے سوا اور کچھ نظر نہیں آتا
 اُن کو " سلسبیل " میں بھی کافی سامان مل سکتا ہے - ہم شعر و شاعری
 میں اولیں و آخریں شے حسن مذاق اور علوۂ خیال سمجھتے ہیں
 اور جہاں تکسالی زبان اور معاورے کے باوجود یہی چیزیں منظور ہوں
 وہاں گو ہم خاموش رہیں مگر ہم کو بھی غلطیوں کے سوا اور کچھ نظر
 نہیں آتا ع

ہم متحک تو ز وندید ہم ز دمن متحک نخواست

جھسا ابھی عرض کیا تھا ، شاعر کے لئے تاثر و مطالعہ اصل چیز ہے لیکن ان چیزوں کو راسخ ہو کر مزاج یا طبیعت ثانیہ ملتے ملتے کچھ مدت لگتی ہے ' اس لئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس مجموعہ کی اشاعت کچھ قبل از وقت ہوگئی لیکن ایک مدت کے کلام کی پختہ کار قلم سے حک و اصلاح ممکن ہے کہ کلام کو کچھ بہتر بنا دے لیکن اس میں وہ شکستگی و شادابی اور وہ جرأت بہان کہاں ' جسے صرف ایک برجستہ حالت اور ہر متصل کھنیت ہی پیدا کرسکتی ہے - اس کے علاوہ خود سرور صاحب بھی مثل ہر خوش مذاق شخص کے کوئی پیشہ ور اور آزمودہ کار استاد (جس کی زباندانی اور پختگی و مشائی کے جھلکے گڑے ہوئے ہوں) کہلانا پسند نہ کرتے ہوں - چائے کی پھالی میں خفیف سی شہریلی اور چھڑ ہے اور شکر کا کارخانہ قائم کرنا دوسری بات ہے -

غرضکہ " سلسلہ " شعری احساس کی ایک ہلکی اور خورشیدیا مچ ہے وہ استعداد کاروں اور گاؤں زوریموں کا ہیبت ناک زلزلہ نہیں - ہم سرور صاحب کو اُن کے ان مساعی جھلے پر مبارک باد دیتے ہیں -

مرتبہ رباعیات

مرتبہ محمد عبداللہ خان خریشکی

تہمت فی جلد ایک روپیہ

اس کتاب میں قدیم و جدید شعرائے اردو کی رباعیات مجتمع کی گئی ہیں - ترتیب تاریخی وار نہیں ہے جس سے اس کے عہد بہ عہد تغیر و تبدل کا پتہ چلتا مگر یہ تغیر کچھ نمایاں اور اہم بھی نہیں ہے - اس لئے مرتب نے زیادہ بہتر صورت اختیار کی ہے - انہوں نے عنوانات قائم

کرنے مختلف اساتذہ کی رباعیاں درج کی ہیں جس سے مقابلہ و موازنہ کرنے میں مدد ملتی ہے۔ اردو میں غزل کی عام مقبولیت نے دیگر اصناف سخن کو پس پشت ڈال دیا ہے۔ اس لیے یہ مجموعہ قابل قدر ہے کہ اس میں رباعیوں کو جمع کر کے ایک خاص قسم کا ادب پیش کیا گیا ہے۔ مقدمہ البتہ سطحی اور مختصر ہے۔ تعارف میں ان تمام شعرا کا مختصر حال درج ہے جن کی رباعیاں منتخب کی گئی ہیں ہمارا خیال ہے کہ تعارف غیر ضروری ہے اگر اس کے بجائے مقدمہ میں رباعی کی مفصل تاریخ، اس کی نوعیت اور ضروریات اور مختلف شعرا کی رباعیوں پر مہسوط تنقید کی جاتی تو بہتر تھا۔ (ص)

نغمہ روح

از جناب اختر انصاری

ملنے کا پتہ محمد افضل محلہ ناہر خاں : بدایوں

قیمت فی جلد ایک روپے

نغمہ روح جناب اختر انصاری کے قلمات، غزلیات اور متفرق نظموں کا مجموعہ ہے۔ جناب اختر اردو کے ان چند نوجوان شعرا میں سے ہیں جن کے موجودہ کلام سے ایک اُمید افزا مستقبل کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ ہوں تو ہر شاعر کا کلام کسی نہ کسی حد تک جذبات و احساسات کا آئینہ ہوتا ہے۔ لیکن اختر صاحب نے تو تمام تر جذبات کی مصوری میں اپنا زور طبع صرف کیا ہے۔ ان جذبات کی مصوری میں جو صرف تخیلات کی دنیا میں نہیں بلکہ واقعات کی زندگی میں پروں پاتے ہیں۔ اس لیے ان کا کلام پر اثر ہے پھر اس کے ساتھ ساتھ زبان کی سادگی اور طرز بیان کی لطافت قابل داد ہے۔ اگر انہوں نے جدید شاعری

کی گمراہیوں سے بچ کر اپنے مخصوص رنگ کو قائم رکھا تو وہ یقیناً اردو شاعری کے سرمایے میں ایک قابل قدر اضافہ کرنے میں کامیاب ہوں گے ۔

اس کتاب کی ابتدا میں انہوں نے آسکر وائلڈ کی طرز میں ایک مختصر مقدمہ بھی لکھا ہے ۔ جس میں اس کی کتاب Picture of Dorian Grey سے آرٹ پر اس کے کچھ خیالات کا بھی ترجمہ پیش کیا ہے ۔ لیکن تعجب ہے کہ انہوں نے اس کا اعتراف نہیں کیا ہے ۔ ان خیالات کے پڑھنے سے پہلے یہ جان لینا چاہئے کہ ہر فن کار کے لئے ایک اچھا ناقد ہونا لازمی نہیں ہے ۔

(ص)



ہندوستانی

ہندوستانی اکیڈمی کا تہائی رسالہ

جلد ۵ { اکتوبر سنہ ۱۹۳۵ء } حصہ ۳

[۱] ہندوستان کا قدیم تمدن

(از ڈاکٹر بھٹی پرشاد، ایم، اے - پی، ایچ، ٹی - قی ایس، سی)

یوں تو پوری تاریخ ایک ہے، لیکن مطالعہ کی سہولت کے لئے
 فہر ملکوں کے مانند ہندوستان کی تاریخ کے بھی
 تین حصے کئے جا سکتے ہیں:— (۱) قدیم، یعنی
 جو قدیم زمانے سے لیکر بارہویں صدی عیسوی تک رہا، جس کے تمدن
 کا سلسلہ کبھی ٹوٹنے نہیں پایا، اور جس کے دھرم، سماج، سیاست
 ادب اور آرٹ (فن) کے چشمے اپنے خاص انداز سے تمام ملک کو سہراب کرتے
 رہے، اور جس کے اصولی نظام کو کسی بڑی مصہبت کا سامنا نہیں
 کرنا پڑا۔ بارہویں صدی میں یہ حالت تبدیل ہو گئی، شمال مغرب
 سے نئی قوموں نے مذہب اور نئے تمدن کا داخلہ ہوا، جنہوں نے ملک
 کی سیاسی حالت بالکل بدل دی، جنہوں نے سوسائٹی پر بھی بہت
 اثر ڈالا اور ملکی زبانوں کے ادب اور آرٹ کے راستوں کا رخ تبدیل کر دیا۔

[۱] یہ مضمون ڈاکٹر بھٹی پرشاد کی کتاب کے ترجمہ کا ایک ٹکڑا ہے۔ پورا ترجمہ
 علیحدہ کتابی صورت میں اکیڈمی کی جانب سے شائع ہو رہا ہے۔
 مدیر

اس وقت سے زمانہ وسطی کا آغاز ہوتا ہے جو اٹھارہویں صدی تک رہا۔
 پرانی تہذیب کے بہت سے اصول و عناصر اس زمانے میں بھی موجود
 تھے، ملک کے بہت سے حصوں میں انہوں نے نشو و نما بھی پائی
 لیکن نئی قوتوں اور نئے اثرات سے مل کر انہوں نے ایک نئے تمدن کی
 ضرورت اختیار کر لی۔ اٹھارہویں صدی سے ہماری تاریخ کا جدید دور
 شروع ہوتا ہے، جس میں مغربی اثرات کے باعث ملک کی سیاسی اور
 معاشیاتی حالت پھر تہ و بالا ہو جاتی ہے اور زندگی کے تمام حصے بڑی
 تیزی سے رنگ بدلیے لگتے ہیں۔ ہر ایک ملک کے لئے جدید تاریخ
 سب سے زیادہ مفید ہوتی ہے، کیونکہ وہ موجودہ حالات پر سب سے زیادہ
 روشنی ڈالتی ہے اور موجودہ گتھوں کو سلجھانے میں سب سے زیادہ
 مدد دیتی ہے۔ لیکن کئی وجوہ سے ہندوستان کی قدیم تاریخ کا سمجھنا
 بھی بہت ضروری ہے۔ ایک تو بہت سے پرانے خیالات و رسم و راج اب
 تک باقی ہیں، پرانے ویدانت کی عظمت اب تک قائم ہے، پرانا
 سنسکرت کا ادب آج بھی ملکی زبانوں کی ادبیات پر پورا اثر ڈالے ہوئے
 ہے، پرانے دھرموں کے اصول ابھی تک مانے جاتے ہیں، دوسرے یہ کہ
 زمانہ وسطی اور حال کی تاریخوں کی اصلیت کا بغیر قدیم تاریخ کے
 صحیح اندازہ نہیں ہو سکتا۔ تیسرے یہ کہ قدیم زمانے میں مغربی
 اور مشرقی ایشیا کے ہندوستانی دھرم اور تہذیب کا ایسا اثر پڑا تھا کہ
 وہ آج تک نہیں مٹ سکا ہے۔ ان دور دراز ملکوں کی تہذیب کو سمجھنے
 کے لئے ہندوستان کی قدیم تاریخ سے واقفیت ضروری ہے۔ چوتھے علمی
 نقطہ نظر سے پرانی زبان، روایات، مذہب، شاعری، علم الحساب،
 نجوم، سوشل اور سیاسی نظام کی یوں بھی خاص اہمیت ہے۔ پرانے
 زمانے میں بہت سی تصنیفیں ہوئی ہیں جو آج کل کے سوشل علوم

فلسفہ اور لسانیات کے جاننے میں بہت مفید ثابت ہوئی ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ انیسویں صدی میں یورپ - گرم اور مہکس مولر و شہرہ نے جو نئے نئے نظریے تیار کئے وہ ہندوستانی تہذیب کی اصل بغیر قائم ہی نہیں رہ سکتے تھے۔ جب ہندوستانی مواد کا پورا استعمال ہو چکے فائو آج کل کے سوشالوجی (علم تمدن) کی صورت بدل جائیگی۔

سو برس سے اہل علم کو شکایت ہے کہ قدیم زمانے میں ہندوستانیوں نے تاریخ بہت کم لکھی، اپنی کتابوں مواد اور مسالا

سمارتوں یا مورتیوں پر تاریخ کی روشنی ڈالنے کی پروا نہیں کی اور اب ہمارے لئے پوری تاریخ لکھنا نا ممکن سا کر دیا ہے، سیاسی تاریخ کے بارے میں آج باوجود بہت سی تحقیق کے یہ شکایت درست معلوم ہوتی ہے۔ تاریخ تمدن کے متعلق بھی یہ شکایت صحیح ہے کہ تاریخ کے نہونے سے سلسلہ ارتقا معقول طور پر قائم نہیں ہوتا۔ لیکن اس کے بعد جو وقت پھس آئی ہے وہ مواد کی کمی سے نہیں بلکہ اس کی افراط اور بہتات سے پیدا ہوتی ہے۔

سلسلہ اور پالی زبان کا ادب اس قدر وسیع ہے کہ برسوں کی لگانا محنت کے بعد ان پر کچھ دسترس ممکن

ادب

ہے۔ وہد، برہمن، آریلک اور اپنشد ہی پرسوں کے لئے کافی ہیں۔ ان کے بعد بہت سے شروت سوتر، گروہ سوتر اور دھرم سوتر آتے ہیں جن کے لفظ لفظ میں تاریخ تمدن کا مسالا گویا کڑا کڑا کر بھرا ہوا ہے۔ دو بڑی زمزمہ منظومات رامائیں اور خصوصاً مہا بھارت بھکر بے پایاں کے مانند معلوم ہوتی ہیں۔ اس زمانے کے بعد بدھوں کا ادب شروع ہوتا ہے جسکے پانچ "پالی نکاح" اور دوسری کتابیں ہزاروں صفحات میں ہیں۔ دوسری صدی عیسوی

کے قریب سنسکرت ادب کے چشمے پھر نکلنے لگے ہیں۔ ایک طرف تو منو، وشنو، یاک، ولک، نارد، برہسپت، پرآشر وغیرہ کے دھرم شاستر ہیں جن کا سلسلہ آٹھارویں صدی عیسوی تک جاری رہا۔ دوسری طرف وہ تصنیفات ہیں جو کسی قدر تغیر کے ساتھ آٹھویں صدی کے قریب آٹھارہ پرانوں کی صورت میں نسلیاں ہوئیں۔ تیسرے دھرم شاستر (مذہبیات) کام شاستر (زوجیات) نہت شاستر (سیاسیات) وغیرہ ہیں جو دھرم سے قریبی تعلق رکھتے ہیں۔ چوتھے بہاس، کالہداس، بہارو، بہو، بہوتی، بان، بہت، مانگہ، دندتی، شوبلد، شلندر، گوزاقہ، سوم دیو وغیرہ کی غیر مذہبی نظمیں ہیں جن میں ہر ہر دور کے تمدن کی تصویر کھینچی ہوئی ہے۔ پانچویں بودھوں کا سنسکرت ادب ہے جسکی بہت سی کتابوں کا پتہ حال میں نہ پال، چوہن اور تبت میں لگا ہے۔ چھٹ سنسکرت اور پالی زبانوں میں چھٹیوں کا ادب ہے جو برہمن اور بودہ کے ادب سے کسی طرح کم نہیں ہے اور جو زیادہ تر انہیں مراد اور مسالے پر مشتمل ہے۔ ساتویں برہمن، بدہ اور جیوں مصلفوں کی قواعد (صرف و نحو) لغات، ریاضی، نجوم اور دیگر فلون پر کتابیں ہیں جو اپنے موضوع کے علاوہ کبھی کبھی سیاست و تمدن پر بھی اشارے کرتی ہے۔ آٹھویں ان سب اقسام ادبیات کے شروح و حواشی ہیں جو تقریباً ساتویں صدی سے لیکر آج تک لکھے گئے ہیں۔ نویں اقصائے جنوب میں شامل زبان کا ادب ہے جسکی ابتداء سنہ قبل مسیح تک پہنچتی ہے۔ اس سے زائد کار آمد کتابوں کا ذکر آگے کیا جائیگا اور حتی الوسع انکی تاریخ بتانے کی کوشش کی جائیگی۔ یہاں صرف اس بات پر زور دینا ضروری ہے کہ ویدوں سے لے کر بارہویں صدی تک کا ادب ہمارے قدیم تہذیب و تمدن کی تاریخ کا اصلی اساس ہے۔

لیکن خوش قسمتی سے کچھ اور مسالا بھی ہے جو ادب کی کسی
 تانبے کے پتر اور پتھر | کو بالکل تو نہیں لیکن بہت کچھ پروا کر دیتا ہے -
 دوسری صدی قبل مسیح میں بودھ راجہ اشوک کے کتبے

نے بہت سے مضامین رعایا کے فائدے کے لئے پتھروں پر کھدوائے جو آج کل
 اسی طرح موجود ہیں اور جن کا مطلب پرنسپل ' فلیٹ ' ہلٹر
 اور بہانڈرگر ایسے عالموں نے صاف کر دیا ہے - دوسری صدی قبل
 مسیح میں اُنکل کے چین راجہ کھار ویل کا ہاتھی گھا تحریر ہے -
 پہلی صدی عیسوی کے بعد آندھر ' چہترپ وغیرہ راجاؤں کے '
 چوتھی صدی کے بعد گھٹ مہاراج دھراجوں کے ' اور اس کے بعد
 بارہویں صدی تک ملک کے عموماً تمام راجاؤں کے خاندان کے کتبے
 پتھر اور تانبے کے پتروں پر کثرت سے ملتے ہیں - بلکال ایشیائٹک
 سوسائٹی ' رائل ایشیائٹک سوسائٹی ' اور اس کی بمبئی کی شاخ '
 اور بہار اور اوزبک ریسرچ سوسائٹی کے رسالوں میں ' کا بس
 انسکرپشنل انڈیکس ' انڈین اینٹی کوری اور ایچی گرافیا انڈیا میں ایسے
 ہزاروں مضامین بھروسہ اہل علم نے مرتب کر کے اپنی شرحوں کے ساتھ
 شایع کرائے ہیں - دکن کے کتبے جو تعداد میں اور زیادہ ہیں اور جو
 سترویں صدی تک ملتے ہیں ایچی گرافیا کرناٹکا ' ساؤتھ انڈین
 انسکرپشنس اور مدراس ' ایچی گریفسٹس رپورٹ میں بھی شائع ہوئے
 ہیں - ان کتبوں سے سکڑوں راجاؤں اور مہاراج دھراجوں کی تاریخ اور ان
 کے کارنامے معلوم ہوتے ہیں ' اور ان کے زمانہ حکومت کا نقشہ کھینچ جانا
 ہے - اور کبھی کبھی سماج ' معاشیاتی حالت اور ادبیات کا بھی پتہ لگ
 جاتا ہے -

یہی بات سکے اور مہروں سے بھی ثابت ہوتی ہے جو سلسلہ قبل مسیح

کی ابتدا سے پلنجاپ ، سندھ اور مالوہ وغیرہ میں

سکے اور مہر

ملتے ہیں ، کبھی کبھی تو یہ سکے مذہبی اور تمدنی

مسئلے کو معجزہ کی طرح حل کر دیتے ہیں ۔

تمدنی اور مذہبی تاریخ کے لئے پرانی مورتیاں اور مکانات کے

کھنڈر بھی بہت کارآمد ہوں تھیں مثلاً ، سارنانہ

مکان اور مورت

پاٹلی پتر وغیرہ کو کھود کر جو برتن ، مورتیں اور

مکانات نکالے گئے ہیں ، الورہ ، اجلتا اور کارلی وغیرہ میں جو کپھانیں اور

چیمٹ (بدھ خانقاہیں) ہیں ، سانچی وغیرہ میں جو لٹ ہیں وہ قدیم

فن تعمیر کے اچھے نمونے ہیں ۔ ہندو تمدن کے اس حصے کو سمجھانے کے

لئے لکھا ، ورمہ ، سیام ، کوچن ، چائنا ، جاوا ، سداوا اور والی کے ان مندروں

اور مورتیوں پر نظر ڈالنا بھی ضروری ہے جن کے اصول اور قاعدے ہندوستان

سے لئے گئے تھے اور جو اصل میں ہندو تمدن کے اجزاء ہیں ۔

قدیم ہندوستان کے بارے میں کچھ غیر ملکی سیاحوں اور مصلحوں

نے بھی اپنی دیکھی یا سنی ہوئی باتیں لکھی ہیں

غیر ملکی تحریریں

ان کے بیانات میں بہت سی ضروری باتوں کا تذکرہ

ہے جن کو ہندوستانہوں نے معمولی سمجھکر کہیں نہیں لکھا ۔ سنہ ۵ - ۶

ق - م میں دریائے سندھ کا مغربی حصہ ایران کی وسیع سلطنت میں

مل گیا تھا ۔ ہیردیس وغیرہ یونانی مورخین نے جن کے ملک کا تعلق

ایران سے تھا ہندوستانہوں کے بارے میں بھی دو چار باتیں لکھی ہیں ۔

سنہ ۳۱۷ ق - م میں مسعودونیہ کے بادشاہ سکندر اعظم کے ساتھ کچھ

یونانی مورخ بھی آئے تھے جن کے تاریخوں اور بیانات کے حصے مابعد کی

تاریخوں میں ملتے ہیں ۔ دس پندرہ برس کے بعد سیلوکس نکٹر کے سپر

میگہستہس نے اپنا دیکھا اور سنا ہوا بہت سا حال لکھا - اس کی اصل تحریر تو ضائع ہو گئی لیکن اس کی بہت سی باتیں اور تاریخوں میں ادھر ادھر پائی جاتی ہیں اسی طرح کچھ دوسری یونانی اور لاطینی کتابوں میں ہندوستان کے بارے میں سنہ عیسوی کے آگے پہنچے کی کچھ باتیں لکھی ہوئی ہیں - قدیم مغربی ادب کے ان بکھرے ہوئے بہانات کو سنہ ۱۸۴۶ء میں جرمن عالم ای ' اے شوانوک نے یکجا کر کے شروع کیا تھا - ان کا انگریزی ترجمہ جم ' ڈیلو میگرینڈل نے کیا ہے - ان تحریروں کا استعمال کرتے وقت یہ خیال رکھنا ضروری ہے کہ زبان اور رسم و رواج سے ناواقف ہونے کے باعث غیر ملکی سیاح کبھی کبھی دھوکا کھا جاتے ہیں - دوسرے ہمارے پاس جو باتیں پہلچ سکی ہیں ان میں شاید بیچ کے لکھنے والوں نے جو ہندوستان سے بالکل اجنبی تھے کچھ نمک مرچ لگا دیا ہے -

پانچویں اور ساتویں عیسوی صدی کے حالات کے لئے چھٹی سیاح

چینی

ہوئے کام کے ہیں جو بدو بھگوان کی زندگی سے تعلق رکھنے والے مقامات کا دورشن ذکر کرنے ' بودہ شاستر پڑھنے اور جمع کرنے آئے تھے فائہان (پانچویں صدی) کا ترجمہ جائیہاس نے اور لہجے نے بھی انگریزی میں کیا ہے - اور ٹامس وارٹس نے " چائنا ریویو " کے آٹھویں حصے میں شرح کی ہے - یہیں مانگ یا یوان چانگ (ساتویں صدی) کا ترجمہ سمویل ویل نے اور تھوڑا سا وارٹس نے کیا ہے - انیسویں (ساتویں صدی) کا ترجمہ جاپانی تاکتسو نے کیا ہے -

مغربی ایشیا سے ہندوستان کا تجارتی تعلق سنہ ۸ - ۹ ق . م سے

مرب

چلا آتا تھا ' اس کے بعد بہت سے ہندو راجاؤں نے مغربی حکمرانوں سے مہل ملاپ کے تعلقات بھی پیدا کئے - آٹھویں صدی کے مسلمانوں سے سیاسی تعلق شروع ہوا - آٹھویں

صدی میں سندھ پر محمد بن قاسم کی عرب فوج نے حملہ کر کے فتح پائی - عربوں میں تاریخ نویسی کا فن بہت ترقی پا چکا تھا - سلیمان ابو یزید الحسن ابن ضرورہ ' المسعودی ' الادریسی وغیرہ عربوں نے نویں اور دسویں صدی میں ہندوستان کا کچھ حال لکھا - تیرھویں صدی میں چچ نامہ یعنی تاریخ ہند و سندھ لکھی گئی جس میں آٹھویں صدی کی لکھی ہوئی بہت سی باتیں شامل کر لی گئیں - گیارھویں صدی میں یلچناب اور سندھ پر حملہ کر کے محمود غزنوی نے ہندوستان کا دروازہ شمال مغرب والوں کے لئے پھر کھول دیا - اس کے دربار کا ایک عالم البیہرونی ہندوستان آکر سنسکرت کا پورا پادخت ہو گیا - اس نے ہندو دھرم ' ادب اور ' سائنس وغیرہ کا ایسا نقشہ کھینچا جیسا پہلے کسی کے خیال میں بھی نہ آیا تھا - اس کے بعد اور مسلمان مورخوں کی تحریروں میں بھی ہندو تہذیب کا کچھ ذکر آگیا ہے - یونانی ' لاطینی ' چینی اور عربی کتابوں کا بہت سا ترجمہ انگریزی کے ذریعہ ہندی میں بھی ہو چکا ہے -

اسی تمام مسائل کی بنیاد پر تاریخ لکھنے سے پہلے عرصہ گاہ تمدن پر

ایک نظر ڈالنا ضروری ہے براعظم ایشیا کے جنوب میں
ہندوستان تقریباً ۱۸ سو میل لمبا اور ۱۸ سو میل

جغرافیہ کا اثر

چوڑا ملک ہے جس کا رقبہ (برہما کو چھوڑ کر) تقریباً پندرہ لاکھ مربع میل ہے - لیکن یہ یاد رکھنا چاہئے کہ شمال کے جانب نیپال ' افغانستان اور وسط ایشیا کا کچھ حصہ اور جنوب میں لکا یہ سب ہندو تہذیب کے دائرے میں شامل تھے - دوسرے فارس ' بلوچستان ' سندھ اور راجپوتانہ کا ریگستان پہلے اتنا بڑا نہ تھا جتنا کے آج ہے - آریل استاین وغیرہ نے زمین کھود کر ریت کے نیچے سے جو شہر اور مکانات برآمد کئے ہیں وہ ثابت کرتے ہیں کہ کسی زمانے میں ہندوستان کے باہر مغربی ریگستان کی جگہ پر

ہرے بہرے کھیت اور گھلی آبادی تھی - ان سب دلیلوں کو جمع کرنے سے یہ نتیجہ نکلا ہے کہ نویں صدی ق - م سے نویں صدی عیسوی تک قدرتی اسباب کے وجہ سے زمین آہستہ آہستہ خشک ہوتی گئی ' پانی کم ہوتا گیا اور دیت کے قہر نکلنے لگے - جب تک ریگستان نہ تھا یا تھوڑا ہی تھا اس وقت ہندوستان اور مغربی ملکوں میں تجارت اور آمدورفت برابر جاری تھی - اس لئے ان ملکوں کی تہذیبوں نے ایک دوسرے پر بہت اثر ڈالا -

آب و ہوا کے بارے میں بھی یہ کہنیا ضروری ہے (جیسا ایلازورتم ہنگنگٹن نے "تہذیب اور آب ہوا" اور "ایشیا کی آب و ہوا کا تغیر" | نبض " وغیرہ کتابوں میں اور دوسرے مصنفین نے دنیا بھر کی نئی پرانی معلومات جمع کر کے ثابت کیا ہے) کہ بہت سے مقاموں کی آب و ہوا تبدیل ہو گئی ہے - پرانے ہندوستان کے بارے میں قطعی طور پر تو کچھ نہیں کہا جا سکتا - لیکن سرسوتی وغیرہ ندیوں کے وجود سے ' ریگستان کی کمی سے ' جنگلوں کی بہتات سے اور اس اعتبار سے کہ سرد ملک سے آئے ہوئے آریوں نے اپنے ویدک لٹریچر میں گرمی کی شکایت نہیں کی ہے یہ ضرور اندازہ ہوتا ہے کہ شمالی ہندوستان کی آب و ہوا تین چار ہزار سال پہلے آج کل کی طرح گرم نہ تھی - شاید یہ بھی ایک وجہ ہو کہ رگ وید کے زمانے کی سی پر مسرت زندگی کبھی نصیب نہیں ہوئی - چھ ہزار برس پہلے کے ڈیوت تو اب اچھی طرح پوچھ کئے جا سکتے ہیں - ہویا اور موہنجودڑو میں کھنڈے اور ہانپے کے نشانات تو ملتے ہیں مگر شہر ہجر کا کوئی نشان نہیں ملتا - اس سے صاف ظاہر ہے کہ اُسوقت سندھ اور مغربی پنجاب میں نمی اور نہریالی زیادہ تھی - یہ بھی ثابت ہو چکا ہے کہ سندھ میں اُسی وقت سندھ ندی کے علاوہ ایک اور ندی بہتی تھی -

ہندوستان کے شمال میں کوہ ہمالیہ ہے جو دنیا کے تمام سلسلہ ہائے

کوہ میں سب سے بڑا پہاڑ ہے ، جسکی ایک ہی

ہمالیہ پہاڑ

گھاٹی میں پورا آئیس سا سمٹا ہے اور پلندہ سو

سہل تک پھیلا ہوا ہے ۔ اگر ہمالیہ نہ ہوتا تو تبت کی تہذیب سرد ہوائیں

شمالی ہندوستان میں آدمیوں کا رہنا ہی مشکل کر دیتیں اور زمین کو

زور خیز بنانے والی ندیاں کہیں بھی نہ ہوتیں ، یہی دیکھ کر ایک زمانے

میں ہندوؤں نے ہمالیہ کو دیوتا مانا تھا ۔ جنوب مشرق اور جنوب مغرب

سے آنے والی موسمی ہوائیں ہمالیہ سے رک کر تھنڈی ہو جاتی ہیں اور

شمالی حصوں میں موسلا دھار پانی برساتی ہیں ۔ تاریخ پر ہمالیہ پہاڑ کا

ایک بڑا اثر یہ بھی ہوا ہے کہ تبت اور ترکستان سے یا جس کہنا چاہئے

کہ منگولیا کے حصے سے ہندوستان کا تعلق کم رہا ہے ۔ شمال کے درے

اتلے چھوٹے ، تھنڈے اور تڑاوتے ہیں کہ ان میں سے ہو کر گذرنا بہت مشکل ہے ۔

شمال مشرق کی طرف یہ سلسلہ کوہ نیچتا ہو گیا ہے اور اسلئے اس

طرف سے کچھ آمد و رفت بھی ہوئی رہی ہے ۔ اُدھر

شمال مشرق کا

سلسلہ کوہ

سے کچھ منگولیا کے لوگ آکر آسام یا شاید مشرقی

بنگلہ میں بھی آباد ہوئے تھے لیکن اسطرح کا ملک جنگلوں اور جنگلی

لوگوں سے ایسا گھرا ہوا ہے کہ اس طرف سے تجارتی اور ذہلی تعلق بہت

نہیں ہو سکا ۔ چھن اور ہندوستان سے جو تعلق تھا وہ زیادہ تر سمندر

کی راہ یا وسط ایشیا کی طرف سے تھا ۔

بر خلاف اس کے ہمالیہ پہاڑ کے شمالی مغربی ٹھنڈی گھاٹیوں کے

دروں نے ہندوستان کی پوری تاریخ پر اپنی مہر

شمالی مغربی گھاٹیاں

دبائی ۔ اس طرف کئی درے ہیں جن میں سے ہو کر

آریہ لوگ ہندوستان آئے تھے اور انکے بعد ایرانی ، یونانی ، کوشن ،

ستھیں ، ہونڈ ، افغان اور ترک آئم جلیہوں نے ہندوستان کی تہذیب و سیاست پر انقلابی اثرات ڈالے - ان ریاستوں سے گیارہویں صدی تک وسط ایشیا ، مشرقی ایشیا اور یورپ سے تجارت بھی بہت ہوتی رہی اور ادب ، فن اور فلسفہ کے خیالات کا بھی باہمی تبادلہ ہوتا رہا -

شمالی میدان جس میں سلدے ، گنگا ، برہمپتر اور معادن ندیاں بہتی ہیں دنہاں کے بڑے زر خیز اور آباد حصہ

شمالی میدان

ملک میں شمار کیا جاتا ہے - کلکتے سے پیشاور تک چلے جائے کہیں نہ کوئی پہاڑی قبیلہ ملے گا اور نہ کوئی ریگستان - ہر جگہ ہرے بھرے کھیت لہلہاتے ہیں ، کھیتی کے لئے اتنی محنت نہیں کرنی پڑتی جتنی فرانس ، انگلستان ، جرمنی وغیرہ ایسے تہذیبی اور کچھ کچھ پہاڑی ملکوں میں کرنی پڑتی ہے - یہاں ہمیشہ سے زراعت ہی ایک خاص پیشہ ہے اور ساری تہذیب پر زراعت کی عظمت کی مہر لگی ہوئی ہے - لوگ زیادہ تر گاؤں میں رہتے ہیں ، گاؤں ہی زندگی کا مرکز ، سیاسی نظام کی بنیاد اور اقتصادی زندگی کی اصل ہے - اس میدان میں کوئی قدرتی روک نہ ہونے کے باعث ، تہذیب و مذہب کا نظام یکساں رہا ہے - چھوٹی چھوٹی باتوں میں تھوڑا بہت فرق ضرور تھا لیکن اصول کا کوئی اختلاف نہ تھا - جہاں تہذیب و عادات میں اتنی یکسانیت ہو وہاں سیاسی اتحاد کی کوشش بھی ضرور ہی ہوئی - برہمن گرنیتھوں کے وقت ہی میں یعنی سنہ عیسوی سے تقریباً ایک ہزار برس قبل سسندر کے ایک کنارے سے دوسرے کنارے تک پھیلنے والی سلطنت کا تصور پیدا ہو گیا تھا ، موریہ خاندان ، کھارویل ، آہلندر ، گہت ، وردھن اور گرجر پرتھوار خاندانوں نے اس تھیل کو ملی جامہ بھی پہنا دیا ، لیکن ریل ، نار ،

پورے فلسطینی و صیہون کے پہلے دنیا بھر کی بڑی سلطنتوں کے دور دراز مقامات کا انتظام و حکومت بہت مشکل کام تھا۔ اس لئے کبھی تو بہت بڑی مملکت بن جاتی تھی اور کبھی اس کے ٹکڑے ٹکڑے ہو جاتے تھے۔ اٹھارویں صدی تک ہندوستان کی سیاسی تاریخ اسی چکر میں مبتلا رہی۔ بڑی بڑی سلطنتوں کے زمانے میں بھی سنہ کی موجودہ سہولتیں نہ ہونے کے باعث صوبوں کو بہت کچھ آزادی دینا پڑتی تھی، ایسا سیاسی نظام جغرافیائی وجہ کی بنا پر ناگزیر تھا۔ قدیم یونان سے مقابلہ کھینچنے تو صاف معلوم ہو جاتا تھا کہ یہاں ایتھینس اور کارنتھ ایسے شہر بن ہی نہیں سکتے تھے، نہ ویسی شہری مملکت بن سکتی تھی اور نہ ویسی سرگرم سیاسی زندگی پیدا ہو سکتی تھی۔ سندھ اور گلگا کا دوبارہ میدان اٹلا ہوا ہے اور اس کے معمولی حصے بھی اتنے بڑے ہیں کہ یہاں جمہوری سلطنت کے لئے سلطنت کے تمام لوگوں کا جمع ہونا یا نمائندوں کا ہی اچھی طرح ملنا جلتا مشکل تھا۔ یہی وجہ ہے کہ کئی معاملوں میں جمہوری سلطنت کا اصول تسلیم کرنے کے باوجود یہاں مرکزی حکومت میں جمہوریت کا رنگ پیدا کرنا مشکل تھا۔

<p>شمالی ہندوستان کے ساری زندگی پر ندیوں کا زیادہ اثر پڑنا ضروری تھا۔ پہاڑی دریاؤں کی متنی کنارے کے میدانوں کو</p>	<p>ندیاں</p>	<p>بہت زیادہ زرخیز بنا دیتی ہے۔ اس لئے ان صوبوں کی آبادی سب سے زیادہ تھی، دریائی راستوں کے وجہ سے تجارت بھی عرقی پر تھی اور ان کی شان بھی بہت زیادہ تھی۔ شہر بھی زیادہ تر ندیوں کے کنارے آباد تھے اور تہذیب کے مرکز تھے۔ کوئی تعجب نہیں کہ متعدد پرانے شہروں کی طرح یہاں بھی گلگا، جمنا، گوداوری اور کاویری ایسی بڑی ندیاں پاک اور مقدس مانی گئی ہیں۔</p>
--	--------------	---

شمالی مہدان کے جنوبی کنارے پر ستھرا اور وندھہاچل کے سلسلے

میں جو کہیں بھی بہت اونچے نہیں ہیں اور ادھر

دکن

ادھر خصوصاً مشرق میں اتلے نیچے ہو گئے ہیں کہ

آئے جانے میں کوئی روک نہیں ہوتی - اس طرح کے پہاڑوں کا نتیجہ یہ

ہوا کہ شمال اور جنوب میں ایک بہت بڑا فرق ہو گیا ، ذاتوں کا فرق ، زبانیں

مختلف رہیں ، سیاسی تاریخ بھی اپنے اپنے علیحدہ راستوں پر چلتی رہی ،

لیکن تہذیب کی اصل ایک رہی - مذہب کے وہی اصول دونوں

طرف رائج رہے ، سلسلہ اور پالی زبان کی تعلیم بھی ویسی ہی

رہی ، زندگی پر ایک ہی طرح کی نظر رہی ، دونوں حصوں کے

آپس میں تجارتی تعلقات بھی رہے - اور چوتھی صدی قبل مسیح

کے بعد کئی بار دونوں میں گہرے سیاسی تعلقات بھی پیدا ہو گئے -

شمال اور جنوب کی تہذیب کے اصل اصول ایک ہی تھے لیکن

ان کے سلسلہ ہائے تاریخی کبھی کبھی علیحدہ رہے - ایک بڑا فرق ان

میں یہ تھا کہ شمال مغرب سے آنے والی قومیں یا تو دکن تک پہنچتی

ہی نہ تھیں یا بھڑی تعداد میں پہنچتی تھیں - نربدا اور کرشنا ندی

کے بیچ کا حصہ ملک اتنا ہموار اور زر خیز نہیں ہے جتنا شمالی مہدان -

نہ اُس کی آبادی اتنی گہلی تھی ، اور نہ خشکی کی تجارت اُس درجے

کی تھی - لیکن مغربی اور مشرقی کنارے پر سمندر کے ذریعہ دور دور کے

ملکوں سے تجارتی تعلقات کی سہولت تھی - سمندر کے راستے سے ہندو تہذیب

اور ملکوں میں جاسکتی تھی اور غہر ملکی خیالات یہاں آسکتے تھے -

کرشنا ندی کے نیچے جو حصہ ہے اور جسے اقصاء جنوب کہہ سکتے

ہیں وہ یورپ میں تو اکثر مقامات پر ہموار ہے لیکن

اتھائے جنوب

مغرب میں پہاڑوں سے گھرا ہوا ہے آنے جانے کی کوئی

لقدونی روگ نہ ہونے کے باعث یہ بھی تہذیب کے اصل اصول کے اعتبار سے دکن اور شمال کے مانند ہوگیا ہے لیکن دور ہونے کی وجہ سے اس پر شمال کا اثر کم رہا ہے - شمال کی قومیں تہذیبی تعداد میں یہاں آئیں اس لئے یہاں کی تہذیب بعض حصوں میں شمال سے مختلف رہی ' کچھ اجتماعی ادارے سب سے نرالے ہی رہے ' زبان پر سنسکرت کا اثر بہت کم ہوا - ملندر ' مورت اور مکانات وغیرہ بنانے کے طریقہ بھی مختلف رہے - سیاسی نظام میں بھی گلوں کا انتظام وغیرہ بھی اپنے ہی طرز کا رہا - اقصاء جنوب کی تاریخ بقیہ ہندوستان کا جزو ہونے کے باوجود اپنی ایک خصوصیت رکھتی ہے جس کا لحاظ تمدن کی ترقی اور تہذیب میں رکھنا ضروری ہے -

اقصاء جنوب سے کسی قدر دور سنکلیپ یا جزیرہ لنکا واقع ہے

جس کی سیاسی تاریخ ہندوستان سے زیادہ الگ رہی ہے لیکن جس کی تہذیب یعنی مذہب ' |

لنکا

زبان ' تہذیب و عادات ' فن اور علوم پر ہندوستان کا اور خصوصاً اقصاء جنوب کا اثر ہمیشہ سے بہت رہا ہے - لنکا کے بارے میں بہت کچھ کی ضرورت نہیں ہے لیکن ہندوستانی تہذیب کی تاریخ میں اس کو بالکل چھوڑ دینا بھی ناممکن ہے -

ہندوستان کے شمال میں شمال مغرب ' شمال مشرق ' وسط ہند

اور مغرب میں تمام کوکن اور ملبار کے کنارے پر جو | کوہستانی سلسلے ہیں انہوں نے تہذیب پر ایک

پہاڑی قومیں

اور اثر ڈالا ہے - ہموار میدانوں کو فتح کرنے والی قوموں سے شکست پاکر پرانے باشندے پہاڑیوں میں پناہ لے سکتے تھے راندیوں اور جنگلیوں کی آڑ میں وہ اپنی ہستی ' اپنی زبان اور رسم و رواج کی حفاظت کرسکتے تھے - باہر کا تہوڑا بہت اثر پڑنے کے باوجود یہ قومیں اپنے پرانے ہی راستوں

پر چلتی رہیں، آج بھی ان میں طرح طرح کے بھاہ، وائے بھاہ، مذہبی معتقدات اور جماعتی ادارے قائم ہیں۔ علم ہندوستانی تہذیب کے اثر سے یہ الگ رہی ہیں۔ اس کذب میں، ان کا ذکر بہت کم آئے گا، لیکن ان سے تہوڑی سی واقفیت ضروری ہے۔

آدمی کی سہرت پر صنعت و حرفت کا اثر بہت پوتا ہے، صنعت و حرفت آب و ہوا کے مطابق ہوتی ہیں۔ یہ تو صاف ہے لیکن پچھلے سو برسوں میں اہل علم نے یہ پتہ لگانے کی بھی کوشش کی ہے کہ خود آب و ہوا کا اثر سہرت پر کیسا پوتا ہے۔ اس مشکل مسئلے پر پچھلی طور پر کچھ نہیں کہا جاسکتا لیکن دو چار قیاسات ممکن ہیں۔ ہمارے ملک کا دار و مدار کھیتی پر ہے، کھیتی سیٹھ پر منحصر ہے بارش کا ہونا اچھے اختیار کی بات نہیں ہے۔ بلکہ خدا کی مرفی پر ہے۔ اسارے کے مہولے سے بھادوں تک تمام لوگ آسمان پر تکی لگائے رکھتے ہیں اور بارش کے لئے دعائیں مانگتے ہیں۔ اور اگر پانی نہ گرے تو ادنیٰ مجبوری پر ہاتھ ملتے ہی رہ جاتے ہیں، اگر کبھی زیادہ بارش ہو جائے یا پالا پڑ جائے تو بھی مجبور ہو کر کھیتوں کی تباہی دیکھنی پڑتی ہے۔ لوگ سوچتے ہیں کہ آدمی کی طاقت کچھ نہیں ہے، خدا ہی قادر مطلق ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ہندوستان میں لوگ قسمت کو بہت مانتے ہیں، دیوی دیوتاؤں کی پوجا بہت کرتے ہیں۔ دوسری طرف دن میں سورج کی چمک، رات کی روشن چاندنی اور ستاروں کی دیوالی، یہ سب چیزیں توجہ کو اوپر لیجاتی ہیں اور دیوتاؤں کا خیال کراتی ہیں۔ انگلستان کی طرح ہندوستان میں زیادہ کھرا نہیں پوتا۔ خوب اوجالا رکھتا ہے۔ اس کا اثر طبیعت پر یہ دوسکا ہے کہ کھلے ہوئے خھالت اور ملحق کو تقریب

ہو ' کچھ ہو مگر ملحق کی معصیت ہندوستانی تہذیب میں ضرور دکھائی دیتی ہے ' دھرم اور ادب کے خیالات کا بھی کچھ تعلق شاید جغرافیہ سے ہے - ہمالیہ کی اونچی چوٹیاں ' ہزاروں میل لمبے میدان ' جہوم جہوم کر بہنے والی لمبی چوڑی ندیاں ' سوسلا دھار مینہ اور طوفان ' آسمان پر نظام شمسی کا اجتماع ' یہ سب قدرتی مناظر خیالات میں جولانی پیدا کرتے ہیں -

وسیع ہونے کے باوجود ہندوستان کی وحدت نقشے اور تاریخ پر
 صاف لکھی ہوئی ہے ' جیسا کہ جغرافیہ کے زبردست
 ہندوستان کی وحدت | عالم چوزم نے کہا ہے ' دنیا میں کوئی ملک ایسا
 نہیں ہے جو ہمسایہ ممالک سے اتنا مختلف ہو جتنا کہ ہندوستان
 ہے - بہت پرانے زمانے میں جب آمد و رفت بہت مشکل تھی
 ہندوستانہوں نے اچھی طرح سمجھ لیا تھا کہ ہمارا ملک اور ہمارے
 عادات و رسوم ' باہر والوں سے جدا ہیں ' وامائیں اور مہابھارت کے زمانے
 میں " کشمیر اور کلہا کماری تک کے اور سندھ سے برہمپتر تک کے حصہ
 ملک کو " بھارت ورہس " کے نام سے پکارا جاتا تھا - آپس میں کتنا
 ہی فرق ہو لیکن دوسروں کے مقابلے میں سب " بھارت باشی " ایک
 ہی طرح کے معلوم ہوتے تھے - تہذیب کے بہت سے حصے میں اس وحدت
 و یکرونگی کا اثر پایا جاتا تھا - گلگا چملا ' سرسوتی ' سندھ ' نرپدا '
 گوداوری اور گاندی جو مقدس ندیاں مانی گئی ہیں ' وہ ملک کے تمام
 حصوں سے لپکتی ہیں ' آٹھویں صدی میں شکر اچارج نے بدری ناتھ
 کدار ناتھ ' رامیشور ' دوارکا اور جگناتھ یہ چار خاص تہرتہ کے مقامات
 ملک کے ایک ایک گوشے سے ملقب کئے تھے - دوسرے تہرتہ کے مقامات
 مثلاً ہردوار ' پریاک ' بنارس ' گھا ' اوجھن اور کانچی بھی ملک

بہر میں پہلے ہوئے ہیں - برہم پران وغیرہ میں جو مقدس مندر سردور وغیرہ گلاے گئے ہیں وہ بھی ملک کے تمام حصوں سے لئے گئے ہیں ' چھٹیوں کے قیوتہ کے مقامات ' سمہد شکور ' پاراپری ' شروندیسول گہں ' آہو پہار وغیرہ بھی تمام ملک میں بکھرے ہوئے ہیں ' پرانے زمانے میں ادب ' سائنس ' اور مذہب کی زبانیں سنسکرت اور پالی سارے ملک میں بڑھی جاتی تھیں - کشلا ' نالند بکرم شلا وغیرہ ودیا پنڈیوں میں ملک کے گوشے گوشے سے طالب علم آتے تھے ' اپنی شہرت قائم کرنے کے لئے اہل عام سارے ملک میں گھوم کر " وگ وجے " کیا کرتے تھے ' جیسا کہ اوپر کہا جا چکا ہے ' اقتصادی اور سیاسی تعلقات ملک کے تمام حصوں کو ایک دوسرے سے متحد کر دیتا تھا -

ملک کی پرانی تہذیب کا کچھ حال اس کتاب میں لکھا جائیگا

لیکن تہذیب سے پہلے کی بحث اس کے دائرہ سے
 باہر ہے ' اتنا کہہ دینا کافی ہو گا کہ کسی تہذیب

تہذیب سے پہلے

کی تخلیق یکا یک نہیں ہوتی ' آدمی کی زندگی کے پرانے آثار جو دنیا کے قریب قریب تمام حصوں میں گپھاؤں سے ' زمیں کے اور ندیوں کے نیچے سے نکلے ہیں اور جن کو ایک ساتھ پوہکر عالموں نے سب سے پرانی زندگی کی جو تصویر گپھاچھی ہے اُن سے ثابت ہوتا ہے کہ کسی زمانے میں جیسے لہسے کچھ گوشت اور جنگلی کلد مول پر بسر کرتا تھا اور پتھر یا ہتی کے بھدے اوزار بنا کر شمار کرتا تھا ' بہت زمانہ گزر جانے پر اوزاروں کی شکل اور طاقت سدھر گئی ' اور پرانا پتھر کا زمانہ بدل کر نیا پتھر کا زمانہ ہو گیا ' اسکے بعد آہستہ آہستہ اور ترقی ہوئی اور کانسے کے ہتھیار بنے لگے جس سے یہ زمانہ کانسے کا زمانہ کہلاتا ہے - ان زمانوں کا ٹھوس ہزاروں برس سے ملے ہوا ہے ' اس زمانے میں جانوروں کے پالنے کی رسم بھی

جلاوی ہو گئی تھی، اسکے بعد کھیتی شروع ہوئی اور پھر صنعت و حرفت کا زمانہ آیا، آپس کی زندگی میں بھی تبدیلیاں ہوئیں، شادی بیاہ کے طریقے قائم ہوئے، خاندانوں کی بنیادیں پڑیں، ہر ایک جماعت ایک مکھیا یا بڑا سردار ماننے لگی، فہر شایستہ و نہم شایستہ زندگی کی یہ ہزاروں درس کی کہانی بہت دلچسپ ہے اور ان صفحات سے غیر متعلق ہونے کے باوجود یاد رکھنے کے قابل ہے۔ ہندوستان کے یہ پرانے باشندے کس خاندان سے تھے؟۔ اس سوال کا جواب دینا ناممکن ہے، پرانی کھوپڑیوں اور ہتھیوں پر بہت غور کیا گیا لیکن نہ تو ان کا زمانہ ہی ٹھیک ٹھیک متعین ہو سکا اور نہ یہ پتہ لگ سکا ہے کہ ان آدمیوں کا تعلق دوسری قوموں سے کیا تھا، ممکن ہے کہ جس وقت آدمی کی پیدائش ہوئی اُس وقت ہندوستان یا تو استریلیا سے جزا ہوا تھا یا افریقہ سے یا دونوں سے، اور ان صوبوں میں اور دیگر بے نشان حصوں میں کوئی ایک ہی قوم رہتی تھی، لیکن اس کے بعد بڑھتے ہوئے سنندھ کے ذرائع مسدود ہو جانے سے ادھر ادھر کے لوگ ایک دوسرے سے علیحدہ ہو گئے اور اپنے اپنے تھلک پر نئی نئی جماعتیں قائم کرنے لگے، لیکن ہزاروں برس سے کہیں کہیں زمین خشک ہو جانے سے یا آبائی بڑے جانے سے یا دوسروں کی دولت پر قبضہ کرنے کی خواہش سے یہ مختلف جماعتیں ایک دوسرے کو تھکاتی رہیں، ادھر سے ادھر جاتی رہیں، کبھی ایک دوسرے کو تباہ کرتی رہیں، کبھی ایک دوسرے سے ملتی رہیں، کبھی ایک دوسرے کو غلام بنا کر دباتی رہیں، یہ انقلابات اتنے بار ہوئے ہیں اور کبھی کبھی اتنے بڑے پیمانے پر ہوئے ہیں کہ دنیا میں کوئی قوم اپنے مقام پر قائم نہیں رہ سکی اور نہ کوئی قوم دوسری قوم کی آمیزش سے بچ سکی ہے، تاریخ میں بلا آمیزش کوئی قوم کہیں نہیں ملتی۔

ہندوستان میں جہاں بہت سی قوموں کی نشو و نما ہوئی ہے
 ان مقامات کو دیکھ کر یہ اندازہ ہوتا ہے کہ قوموں کی
 مخالفت باہمی یہاں تاریخ سے پہلے ہو چکی ہے ' وسط

ہندوستان میں

ہند کی دور دور کی گھاٹیوں اور جنگلوں میں ایک ہی طرح کی جماعت
 آباد ہے ' جن کی زبان ملتی جلتی ہے اور رسم و رواج یکساں نہیں '
 معلوم ہوتا ہے کہ یہ لوگ کسی پرانے زمانے میں مہدائوں میں رہتے تھے
 لیکن کسی طاقتور قوم کے حملوں سے تلگ آکر انہیں پہاڑوں کی پناہ لہنی
 پڑی ' یہ طاقتور قوم کون تھی ؟ - آریہ ' یا قریوٹ یا اور کوئی یہ بڑا مشکل
 سوال ہے جس کا جواب یقین کے ساتھ نہیں دیا جاسکتا - بلوچستان کے
 ایک حصے میں " براہوی " زبان بولی جاتی ہے جو اقصائے جنوب کے
 قریوٹ زبان سے ملتی جلتی ہے اور جو گرد و پیش کی کسی زبان سے تعلق
 نہیں رکھتی ' اس کا مطلب (۱) یا تو یہ ہے کہ قراوٹ لوگ شمال مغرب سے
 آئے تھے اور بلوچستان میں اپنا ایک جتھا چھوڑ کر یا کسی گروہ پر اپنا
 نقش قائم کر کے فوراً ہی یا کچھ دن بعد کسی وجہ سے دکن چلے گئے
 (۲) یا کسی زمانہ میں یہ قراوٹ لوگ سارے ہندوستان کے قدیمی
 باشندے تھے ' اس کے بعد آریوں نے ان کو شمال سے نکال دیا یا اپنے میں
 ملا لیا ' لیکن کسی وجہ سے ایک ٹکڑا شمال مغرب میں رہ گیا ' ان
 دونوں خیالات میں سے ایک کا بھی ثبوت نہیں دیا جاسکتا ' لیکن یہاں
 اتنا اور کھدیدا ضروری ہے کہ قراوٹ لفظ کا استعمال صرف سہولیت کے لیے
 کیا جاتا ہے - ورنہ واقعی قراوٹ کوئی قوم نہیں ہے ' دکن میں کئی قومیں
 ہیں اور ہر قوم ایک دوسرے میں خلط ملط ہے دوسری بات یہ ہے کہ
 اگر ہمیں شمال میں دھلے والی قدیم قوموں کا پتہ بھی لگ جائے تو اُس
 سے تاریخی زمانے کے باشندوں کے بارے میں زیادہ واقفیت نہیں ہو سکتی '

پچھم سے آئی ہوئی قوموں کے آباد ہونے سے ایک نئی قوم پیدا ہو گئی۔

آریوں کے آنے سے پہلے شمال میں کون کون سی قومیں تھیں؟ اسکی

تفصیل ویدک لٹریچر کی بنیاد پر آئندہ باب میں

ہڑپا اور موہنجودادڑ

کی جانگی، یہاں اس بات پر زور دینا ضروری ہے کہ آریوں کے آنے سے پہلے ملک میں تہذیب کافی طور پر پھیل گئی تھی، پچھلے سات برسوں میں آرکیالاجیکل ڈیپارٹمنٹ (محکمہ آثار قدیمہ) کے جان مارشل، راکھال داس بنر جی، دیا رام سنگھی، وغیرہ نے سندھ اور مغربی پنجاب میں ہڑپا اور موہنجودادڑ کے مقامات کو کھود کر بہت سے برتن، مٹن، ملندر، تالاب، فصل خانے اور شہر نکالے ہیں جو اعلیٰ درجہ کی تہذیب کا ثبوت دیتے ہیں۔ یہ تہذیب کم سے کم چھ سات ہزار برس پرانی ہے، اور سندھ، پنجاب اور راجپوتانہ میں اور شاید اُدھر اُدھر کے اور حصوں میں بھی پھیلی ہوئی تھی، مصر اور بابل کی تہذیب سے موازنہ کرتے وقت معلوم ہوتا ہے کہ اُس پرانے زمانے میں بھی ہندوستان میں ان کے مقابلے میں اسائن زندگی کا زیادہ ساتھ تھا۔ ایک مثال لیجئے:—موہنجودادڑ شہر میں سنائی کا جھسا انتظام تھا، گندگی بہانے کے لئے جھسی اچھی نالیاں تھیں ویسی جنوبی میسوپوٹامیا کے مشہور شہر ار میں بھی تھیں۔

ہڑپا میں ایک سو پچاس سے زیادہ مٹی کی مہریں ملی ہیں،

جن پر طرح طرح کی تصویریں بنی ہوئی ہیں، ان تصویروں اور باقی چیزوں کے مطالعہ سے چھ سات ہزار برس پہلے کی زندگی کے متعلق بہت سی باتیں معلوم ہوتی ہیں، اس زمانے میں سندھ اور مغربی پنجاب میں آج کل کی بہ نسبت پانی کہوں زیادہ برساتا تھا، سندھ

ندی کے پورب میں ایک اور ندی بہتی تھی جو اب موجود نہیں ہے ' آبپاشی کا انتظام بہت اچھا تھا - کھیتی خوب ہوتی تھی - موہنجواریز میں جو گھوٹوں کے دانے ملے ہیں وہ آج کل کے پلجابی گھوٹوں کے ہیں ' کھانے پینے میں روٹی کے علاوہ دودھ کا بھی

خوراک

بہت استعمال ہوتا تھا ' نہم سوختہ ہڈیاں جو مکانوں میں ملی ہیں ' اُن سے معلوم ہوتا ہے کہ اُن دنوں 'چھلی' 'کچھرا' 'گہریال' 'بکری' 'سور' اور 'گائے' کے گوشت کھانے کا بھی رواج تھا ' بہت سے مکانوں میں چرخے کے گھبرے (پلڈلہاں) بھی ملے ہیں ' جن سے معلوم ہوتا ہے کہ گھر گھر چرخا چلا کرتا تھا -

بہت باریک بنے ہوئے روٹی کے کپڑوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ کپڑا

بلندے کا ہنر بہت ترقی پر تھا ' مرد ' اکثر ایک

کپڑا

دھوئی پہنتے تھے اور ایک دوشالہ ہوتا تھا جو بائیں

کلدھے کے اوپر سے ہوکر داہلے کلدھے کے نیچے آجاتا تھا ' لیکن داہلے - ہاتھ کو کھلا چھوڑ دیتا تھا ' مردوں میں بعض بعض لوگ مونچھیں ملداتے تھے اور بعض نہیں - زیادہ تر لوگ چھوٹی سی قازھی رکھتے تھے ' بالوں کو ماتھے سے اوپر لہجاکر پیچھے ایک بڑی سی چوٹی بناتے تھے - بدقسمتی سے عورت کی ایک بڑی صورت ملی ہے ' اس کے بال بلندے ہوئے نہیں ہیں بلکہ کولے ہوئے ہیں ' لیکن یہ نہیں کہا جاسکتا کہ یہ عام رواج تھا یا نہیں -

اُس زمانے میں زیور پہننے کا بہت رواج تھا ' مرد اور عورت

دونوں ہلسی اور چھاپ (ایک زیور) پہنتے تھے -

زیور

عورتوں ' کان میں ہالی ' ہاتھ میں چوڑی ' کمر پر

گردہلی اور پاؤں میں سانگہ وغیرہ بھی پہنتی تھیں - امیر آدمیوں کے

زیور سونے ، چاندی اور طرح طرح کے جواہرات کے ہوتے تھے ، ہاتھی دانت کا بھی استعمال ہوتا تھا ۔ زیور بنانے کے ہنر میں اُس زمانے کے لوگ آج کل کے سوناروں اور جواہریوں سے کسی طرح کم نہ تھے ، سونے کے بعض بعض زیور اس صفائی سے بنے ہیں کہ تعجب ہوتا ہے ۔ غریب آدمی سیپ اور کوڑی و شہرہ کے زیوروں سے تسکین حاصل کر لیتے تھے ، یہ کپڑے بہت کم پہنتے تھے ، غریب عورتیں صرف کمر پر ایک دھوتی باندھ لیتی تھیں ، ایک طوائف کی چھوٹی سی مورت ملی ہے جو بالکل پرہلہ ہے ۔

سواری کے لئے امہروں کے پاس گاڑیاں تھیں ، جن میں دو پہیے ہوتے تھے ، اوپر چھت ہوتی تھی اور ہانکے والا آگے بٹھتا تھا ۔ ہڑپا میں اسی گاڑی کا جو نمونہ کانسی کا بنا ہوا ملا ہے ، وہ مصر یا میسوپوٹامیا سے بہت پرانا ہے ، اور دنیا میں گاڑی کا سب سے پرانا ڈھانچا ہے ۔

وہلے کے مکانات اور سرکاری دفاتر کبھی کبھی بہت بڑے بنائے جاتے تھے ، ایک مکان ملا ہے ، جو اُتر سے دکن ۱۶۸ فٹ اور یورپ سے پچھم ۱۳۶ فٹ ہے ، جس میں دونوں طرف بہت سے مربع کمرے اور دالں ہیں اور بیچ میں ایک بڑا کمرہ چلا گیا ہے ، یہ جزیرہ کریٹ کے مائلوں تہذیب کے زمانے کے پرانے محلات سے ملتا جلتا ہے ، ممکن ہے کہ کریٹ کی طرح یہاں بھی لگان کی شکل کی چھریں وصول کر کے جمع کھجائی ہوں ، افسوس ہے ، کہ بہت سے مکانات اس بڑی حالت میں ہیں کہ اُن سے کچھہ نتیجہ نہیں نکلتا ، لیکن دو باتیں صاف معلوم ہوتی ہیں ، ایک تو یہ کہ نہانے کے لئے فلسفانے بہت شاددار بنائے جاتے ہیں ، اُن کی بعض بعض

ہیواریں دس دس فٹ موٹی ہیں ، دھوپ یا آگ سے بلائی ہوئی اینٹیں بڑی خوبصورتی سے لگائی گئی ہیں ، فرش بھی اینٹوں کے ہیں اور بہت خوبصورت ہیں ، دوسرے یہ کہ نالاب بہت تھ ، اور شاید اُن میں سے کچھ مقدس مانے جاتے تھ ۔ مہروں سے معلوم ہوتا ہے کہ چھتے ، وفہرہ کا شمار بہت کچھ جاتا تھا ۔

لوہے کی کوئی چیز نہیں ملی ہے ، بہالے ، کتار ، گنڈا سے ، ہلسلے ، چاقو وفہرہ وفہرہ نانہ کے بلعے تھ ، تھن اور سیسے کی بھی بہت سی چیزیں ملتی تھیں ، اکثر اوزاروں کے لئے کانسی کا بھی استعمال کیا جاتا تھا ، نانہا شاید بلوچستان موجودہ راجپوتانہ اور شمالی افغانستان سے آتا تھا ، تھن شاید کہراؤں سے یا اور زیادہ پچھم سے آتا تھا ، یہ بھی ظاہر ہے کہ تجارت دور دور سے ہوتی تھی اور صنعت و حرفت بھی ترقی پر تھی ، مہروں سے پتہ چلتا ہے کہ ملک کی حفاظت کے لئے سپاہی ہوتے تھ ، جو دھات کی بنی ہوئی مضبوط توپیاں پہاتے تھ ، اب تک کوئی ایسی چیز نہیں ملی جسکی بلہاد پر سیاسی و تمدنی نظام کے بارے میں کچھ لکھا جاسکے ،

ہوپا اور مہنجدارو کی تہذیب مسوپوتامیہ کے سومیریوں

تہذیب سے بہت ملتی جلتی ہے لیکن اسکا کوئی اثر نہیں ہے کہ ایک نے دوسرے کی نقل کی ،

گمان ہوتا ہے کہ بیچ میں ریگستان نہ ہونے سے ہندوستان اور مغربی ایشیا میں باہم بہت آمد و رفت تھی اور اسلئے بہت سی باتیں میں یک رنگی ہو گئی تھی ، ہندوستان سے لیکر میڈیٹیرینین سی تک شاید ایک ہی عظیم انشاں تہذیب تھی جسکی مختلف ملکوں میں مختلف شکلیں تھیں ، لیکن وہ بہت سی باتوں میں ملتی جلتی تھیں ،

بہر صورت کچھ ہو یہ بات ہمیشہ یاد رکھنی چاہئے کہ پرانے زمانے میں ہندوستان مغربی ملکوں سے بالکل الگ نہ تھا بلکہ شہر سالک سے بہت تعلق رکھتا تھا ، دوسری یہ بات بھی خیال رکھنی چاہئے کہ ہندوستان کی قدیم تہذیب آریوں کی تہذیب سے بہرہ پوری تھی اور جہاں تک ممکن تھا اس نے آریہ تہذیب پر بہت اثر ڈالا ، موہنجودادڑ میں پوجے کے بہت سے لنگ ملے ہیں ، ویدک ادبیات میں ششن دیوتاؤں کی پرائی کیلگی ہے ، اس سے ثابت ہوتا تھا کہ آریوں میں پہلے لنگ کی پوجا نہیں ہوتی تھی ، لیکن ویدک زمانے کے بعد انہوں نے غیر آریوں سے شیو لنگ کی پوجا اختیار کی ، ہڑپا اور موہنجودادڑ کے متعلق ابھی تک تحقیقات جاری ہیں ، ممکن ہے کہ آگے چل کر آریوں کے شہر آریوں سے اور بہت سی باتوں کے لہنے کے بھی ثبوت ملیں ۔

میرے کتاب خانے کے پرانے چھپے ہوئے اردو دیوان

(از نواب صدر یار جنگ مرانا حبیب الرحمن خاں صاحب شروانی)

(۱)

دیوان ذوق دہلوی

میر محمد حسنین آزاد دہلوی نے آپبھیات میں استاد ذوق کے حالات میں لکھا ہے کہ حافظ قلام رسول ویران نے بعض دردخواہ دوستوں کی مدد سے کلام ذوق جو کچھ فراہم ہو سکا اوسکو سمیٹ کر ۱۲۷۹ میں ایک مجموعہ چھاپکر نکالا جس میں اکثر غزلوں تمام اکثر لائنام بہت سے متفرق اشعار اور چند قصیدے ہیں - خلاصتاً -

پچھلے دنوں اس دیوان کا ایک نسخہ دلی میں کھازی کے یہاں سے مجھکو ملا - اوسکا دیباچہ سید امراؤ مرزا انور کا لکھا ہوا ہے - فارسی زبان میں ہے - جسکا انداز مہرزا غالب کے فارسی سے ملتا ہوا ہے - اس دیباچہ میں جو کھلیت فراہمی کلام کی لکھی ہے وہ آپبھیات کے بہان سے زیادہ مفصل ہے -

لکھتے ہیں - کہ استاد ذوق کو اپنی زندگی میں اچھے کلام کے فراہم کرنے کی مہلت نہ ملی - جو ”انبار در انبار“ بستوں میں بلبدا ہوا اور گھروں اور ملکوں میں بھرا ہوا تھا - بہت کچھ یہاں سے تھکا اور کچھ حافظے میں - ”شایتین و طالبین“ کو یہ سنا ہی وہی کہ استاد کی زندگی میں کلام مرتب ہو جانا بالآخر سنہ ۱۲۷۱ ھ پھام اجل آگیا - شاید اسی کی پیشین گوئی تھی -

ذوق کہوں کہ وہ اپنا دیوان جمع کہ نہیں خاطر پریشان جمع

اسکے بعد نہ اونکے صاحبزادے کو نہ کسی شاگرد کو حالات زمانہ نے اتنی فرصت دی کہ "مسودات متفرقہ" کی فراہمی کی کوشش کر کے دیوان کو جمع و مرتب کرتے۔ اسی دوران میں وہ ہلکامہ پوہی آگیا (یعنی ۱۸۵۷ء سنہ ۱۲۷۳ھ مطابق سنہ ۱۸۵۷ء) جسٹس شہرازہ جمعیت دوم برہم کر دیا۔ اسی نعلہ و آشوب میں استاد کے صاحبزادے ہلاک ہو گئے۔ ہمیں کہہ سکتے کہ وہ "انبار دو انبار گنڈ" کیا ہوئے۔ اور نیوستی کی کس آگ نے اوس مرتع سخن کے اوراق کو خاک سپاہ کر دیا۔ دو تین سال کے بعد دلی کے آجڑے خاندان برباد بمقتضای حب وطن اس "گلستان سراپا خارستان" میں پھر واپس آئے۔ کسی کو سال و متاع کی بربادی کا مانم تھا۔ کوئی مکانات کے تھہلے اترتا کے مرنے کا فوجہ خواں تھا۔ کوئی کتابیں اور دوسری اشیاء نادر کے تلف ہونے پر کف افسوس مانتا تھا۔ اہل ادب کے دل پر استاد ذوق کے کلام کے غارت ہونے کا داغ تھا۔ بالآخر اس خود فراموشی (امراؤ مرزا انور) اور اس کے بھائی (ظہیر دہلوی) اور حافظ غلام رسول ویران نے (جو سب کے سب اس شہریار سخن کے حاشیہ نہیں و شاگرد ہیں) باہم معاہدہ کیا کہ تا اسکن کمر ہمت باندہ کر برادران معلوی کی تلاش و تجسس میں کوشش کا کوئی دقیقہ فرو گذاشت نہ کریں۔ اسی کوشش و کاوش کے اثنا میں محمد حسین خان صاحب مہتمم مطبع مصطلاتی دہلی متخلص بہ تحسین اور صمدۃ العجائب مہاں محمد ابراہیم (جو حافظ ویران کے شاگرد ہیں) نے ہم سے فراہمی کلام کی تاکید شدید شروع کی۔ الغرض جس قدر اعمار تذکروں 'شاگردوں اور حاضران خدمت استاد سے ہاتھ آئے اور جس قدر ہم کو خود یاد تھے سب کو جمع کر کے ترتیب

شروع کی۔ سب سے زمانہ آفرین ہے حافظ غلام رسول ویران کو جو ارشد تلامذہ میں جلوہوں نے باوجود ظاہری بھلائی سے معذوری کے اکثر علوم حاصل کئے ہیں۔ اور بیس سال تک ”ہمہ وقت و ہمہ ساعت“ حاضر خدمت استاد رہ کر سرمایہ سعادت حاصل کیا ہے۔ استاد کا سارا کلام خود ان کی زبان سے سن چکے ہیں۔ کثرت سے اشعار۔ غزلیات نایاب۔ قصائد اور قطعات و رباعیات وغیرہ جو ان کو یاد تھے لکھوا دیئے۔ اس کے علاوہ خود استاد کے ہاتھ کا لکھا ہوا جو کلام ان کے پاس تھا اور جس کو حزر جان بنا کر رکھا تھا دیدیا۔ اگرچہ دل گوارا نہ کرتا تھا کہ اس کلام میں سے جو اگر جمع ہوتا تو ایک شترہار ہوتا اس قدر قلیل کلام شائع کیا جائے مگر بمقتضائے ”مالابدرک کلمہ لایعبرک کلمہ“ و مشتے از خروار اور اندک از بسہار قصائد و غزلیات و مضمعات و مسدسات تمام و ناتمام اور رباعیات و قطعات و معنیات جس قدر ہاتھ آیا جمع کر لیا گیا۔ اس کے بعد میرے بھائی سید ظہیر الدین ظہیر تخلص نے (جو سید جلال الدین حیدرالمکالمب بہ صلاح الدولہ موصع رقم خان خط نسخ میں استاد حضرت ظل اللہی کے فرزند ہیں) اور اس نقش باطل سید امراؤ مرزا انور نے حافظ صاحب موصوف کی مدد سے سنہ ۱۲۷۹ھ میں اس مجموعے کو الہاتی کلام سے پاک و صاف کر کے کمال تصحیح و تنقیح کے ساتھ مرتب کیا۔ کاپی اس کی اس خامہ سیاہ نے لکھی حالانکہ خط نسخ کے سوا جو تمنائے آبائی ہے مجھکو خط نستعلیق میں چنداں اعجاز حاصل نہیں۔ (دیوان کا خط پورا استادانہ ہے شہروانی) حافظ صاحب موصوف ویران اور محمد حسنین خان کی فرمایش سے یہ دیباچہ بھی لکھا۔ شہنشاہ حفیظ اللہ سوداگر شاگرد حافظ ویران نے تصحیح کے بعد بعض نامہ مرتب کیا۔ سنہ ۱۲۷۹ھ میں مطبع احمدی

(واقعہ شلمدرہ، دسہالی) میں طمع ہوا۔ نقاشی ”نقاشی لائٹلی“ میں
خدا بڑھی نقاشی نے کی۔

بہان بالا سے واضح ہوا ہوگا کہ دیوان فوق کا پہلا نقش کس اہتمام
سے صورت پزیر ہوا۔ اور ذوق ادب ہر طبقے میں کس طرح ساری تھا۔
اٹلانٹک دیباچہ میں انور نے ذوق کی قادر الکلامی کے بہان کے سلسلے میں
لکھا ہے کہ بارہا دیکھا کہ ایک ہی وقت میں حضور والا کی غزل درست
کر رہے ہیں۔ جو شاگرد حاضر ہیں ان کے کلام کی اصلاح ہو رہی ہے۔
اور مدح خاتانی میں قصیدہ بھی کہا جا رہا ہے۔ غالباً قادر الکلامی کی
یہ نادر مثال ہے۔

ترتیب دیوان کے متعلق بہان بالا سے واضح ہوا ہوگا کہ ذوق کے
انتقال کے بعد ان کے کسی شاگرد کو یا صاحبزادہ کو ترتیب کلام کا موقع
نہ ملا۔ اسی اٹلانٹک میں سنہ ۱۸۵۷ع کا ہنگامہ ہوا۔ خلیفہ اسماعیل نے
سافر ہلاکت نوش کیا۔ سرمایہ کلام جو فراہم تھا برباد ہو گیا۔ اور ایسا
کہ یہ بھی بتا نہ چلا کہ کیا ہوا۔ اب اس کے ساتھ تذکرہ آب حیات کا
بہان ملا کر پڑھو کچھ اختلاف محسوس ہو تو غور کرو۔

آزاد نے لکھا ہے۔ ان کی (ذوق کی) وفات کے چند روز بعد میں نے
لور خلیفہ اسماعیل مرحوم نے کہ وہ بھی باپ کی طرح اکلوتے بیٹے تھے
چلے گئے کلام کو ترتیب دیں۔ متفرق غزلوں کے بستے اور بڑی بڑی ہوتھوں
تھیں۔ بہت سی تہہ لیاں اور ستکے تھے کہ جو کچھ کہتے تھے گریبا بھی
احتیاط سے ان میں بھرتے جاتے تھے۔ ترتیب ان کی ہمسائے کی جگہ خون
بہانی تھی۔ کیونکہ بچپن سے لیکر دم واپس تک کا کلام انہی میں
تھا۔ بہت سی متفرق غزلوں بادشاہ کی ’بھیریں غزلوں شاگردوں کی

بھی ملی ہوئی تھیں - چنانچہ اول ان کی اپنی غزلوں اور قصائد انتخاب کر لئے - یہ کام کئی مہینے میں ختم ہوا - فرض پہلے غزلوں صاف کرنی شروع کیں - اس خطا کا مجھے اقرار ہے کہ کام کو میں نے جاری کیا مگر باطمینان کہا..... خلیفہ معتمد اسماعیل ان کے فرزند جسمانی کے ساتھ ہی ان کے فرزند روحانی بھی دنیا سے رحلت کر گئے - اس کے بعد لکھا ہے کہ فتحیاب فوج کے سپاہی گھر میں گھس آئے اور نکل جانے کا حکم دیا - آزاد سب سامان چھوڑ کر اور ”غزلوں کا چنگ آٹھا بغل میں دبا کر“ ۲۲ جاتوں کو ساتھ لےکر دلی سے نکل گئے - یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ جو کام کئی مہینے تک باطمینان خلیفہ اسماعیل اور آزاد کی مشترکہ کوشش سے ہوتا رہا اس سے ذوق کے شاگردان رشید حافظ ویران ظہیر اور انور کا ناواقف رہنا کس طرح ممکن ہے - اسی کے ساتھ یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ آزاد کے پاس کلام ذوق کا وہ سرمایہ تھا جو دوسرے شاگردوں کے رسائی سے باہر رہا اور جس کے ذریعے سے انہوں نے مطبوعہ دیوان ذوق پر بہت کچھ اضافہ کر کے دیوان ذوق سن ندارد میں شائع کیا -

سنہ ۱۲۷۹ھ والا نسخہ جلی قلم کا بخط نستعلیق خوشخط بلکہ استادانہ لکھا ہوا ہے - کثرت سے منقش ہے - کغذ باریک ہے - مگر ایسا مضبوط کہ پچھتر برس گزر جانے پر بھی اس کی آب و تاب میں فرق نہیں آیا ہے - شکستگی یا فرسردگی کا کیا ذکر -

مذکورہ بالا نسخے کی رجسٹری بموجب قانون سنہ ۱۸۳۵ع حافظ ویران ‘ ظہیر اور انور نے کرا دی تھی - طبع دیوان کی بعض تاریخیں ‘ حافظ ویران ”طرفہ کلام ذوق نوا“ ”مہل“ ”نواب مرزا داغ“ ”بھاف“

سرور - " ظہور - ع " بیان نوق ہے درہائے معلیٰ " - حلیہ - " بہن باغ
و بہار " -

غزلیات وغیرہ کے خاتمہ پر تصانیف سے پہلے ایک دیباچہ اردو ہے جو
معتمد حسون خان تحسین مہتمم مطبع مصطفائی کا لکھا ہوا ہے -
واقعات تقریباً وہی ہیں جو انور نے اپنے دیباچے میں لکھے ہیں - انور کا
دیباچہ خاتمہ دیوان پر ختم تصانیف کے بعد ہے -

ایک اور پرانا مطبوعہ نسخہ مہرے یہاں ہے جو سنہ ۱۲۸۳ھ میں
(نسخہ اول کے پانچ برس بعد) غازی آباد کے مطبع مخزن العلوم سے
شائع ہوا - اس کے خاتمہ میں لکھا ہے کہ یہ نسخہ مجلس پریس کے
مطبوعہ نسخے سے نقل کیا گیا ہے - معلوم ہوتا ہے کہ غازی آبادی نسخہ
مجلس پریس کے جس نسخہ سے نقل ہوا وہ مطبع احمدی کے
سنہ ۱۲۷۹ھ کے نسخہ کی نقل تھا -

نسخہ اول میں حسب ذیل کلام ہے -

اشعار	اشعار	اشعار	اشعار	اشعار	اشعار
۲۰	۱۰	رباعیات	۸۲۴	۱۴	تصانیف
۱۵	۱	سہرا	۱۳۹۴	۱۲۳	غزل تمام
		تمت کے بعد لکھا ہے	۲۵۴	۵۵	غزل ناتمام
		کہ یہ اشعار ختم	۹	۹	فرد
		دیوان کے بعد دستخط	۸۶	۸۶	مطلع
		ہوئے - ۱۲	۲	۲	مقطع
۷۹		اشعار تصانیف وغیرہ	۴۸	۸	قطعہ

قطعہائے تاریخ انطباع دیوان -

حافظ غلام رسول - دیوان -

چوں بسعی شیخ ابراہیم ابن نبر بخش
طبع شد دیوان ابراہیم ذوق پاک مرد
خامہ مشکین رقم تکمیل سال طبع او
نسخہ گلزار ابراہیم والا چاہ کرد
۱۲۷۹ هـ

ایضاً

مطبوع اے دیوان چو شد دیوان ابراہیم ذوق
از معدنی رنگیں او گلہائے گونا گویں شکست
هر دم بکھیب فکر سر از بهر سال طبع دل
گلستہ گلزار ابراہیم و زیبا طرح گفت
۱۲۷۹ هـ

ایضاً

کلام ذوق سراہم ہوا جو اے دیوان
تو ذوق اہل مذاق سنین دو چاند ہوا
کلام نے یوں سر قرطاس کی رقم تاریخ
وہوور ذوق سے طرفہ کلام ذوق نوا
۱۲۷۹ هـ

مہاش نواب مرزا معتمد بہ داغ شاگرد ذوق -

جب کہ استعداد کا کلام چھپا

فکر تاریخ میں تھی طبع مسلم
 یک بیگ داغ مجھکو ہاتھ نے
 دی ندا ہے یہ نظم ابراہیم
 ۱۲۷۹ھ

ایضاً

جو فیضانِ نور علی نور ذوق
 مجلی شدہ صورتِ شمعِ طور
 صفا گلشنِ روئے صافِ پری
 سوادِ مدادش جو گیسوے حور
 خجل میکند مطلعِ صبحِ را
 بہ نور سلفی بہنِ السطور
 برقلمِ یگی فکرِ تاریخِ او
 ندا داد ہاتھِ بیاضِ سرور
 ۱۲۷۹ھ

سید ظہیر الدین - ظہور -

ہوا مطبوع جب دیوانِ استاد
 بہارِ گلشنِ گلِ ہائے معلے
 ظہور آئی ندائے شیبِ مجھ کو
 کہ اے دردے کشِ صہبائے معلے
 نامل کیا ہے لکھ دے سالِ تاریخ
 بہانِ فوق ہے دروہائے معلے
 ۱۲۷۹ھ

میان حفیظ اللہ - حفیظ - شاگرد ویران -

وہ چہ زیبا طبع شد دیوان ذوق

کس ندیدست این چہیں باغ و بہار

خواستم از دل چو تاربخش حفیظ

بے تامل گفت بہن ہاغ و بہار

۱۲۷۹ھ

مہر محمد حسین آزاد نے جو مجموعہ شائع کیا ہے (افسوس ہے کہ اس پر سنہ درج نہیں) اُس کے اشعار کی تعداد حسب ذیل ہے - اس دیوان کا کاغذ اتنا کمزور ہے کہ ابھی سے تو خلیے لگا ہے - چند سال مہی معلوم نہیں کیا سے کیا ہو جائے گا -

اشعار

۱۴۰۳	۲۴	قصاید
۲۵۸۶	۱۴۱	غزل تمام
۱۸۷	۳۸	غزل نا تمام
۴۷	+	قطعہ
۵۶	۲۸	رباعیات
۴۷	+	متفرق
۸ $\frac{۱}{۲}$	۱	مختصر
۱۴۷		اشعار متفرق غزل و دیفیعا
۱۳۲		تاریخ و غیرہ مثنوی (یک)

فہرست بالا کے ملاحظہ سے واضح ہوگا کہ آزاد کی کوشش سے کلام
فوق قریباً دگنا شائع ہو گیا اور یہ دنیا کے ادب پر بڑا احسان ہے ۔

(۲)

دیوان آتش

دیوان آتش مطبوعہ کارخانہ علی بخش لکھنؤ جلد اول سنہ ۱۲۶۶ھ -
شیخ اشرف علی اشرف کی تاریخ کا مادہ ”مختزن شعر“ (۱۲۶۷) - و جلد دوم
۱۲۶۸ھ - مادہ تاریخ از شیخ اشرف علی کلام استاد (۱۲۶۸) - باہتمام کپتان
مذبول الدولہ و بہ فرماریش شہنشاہ رجب علی مرتبہ ثانیہ - صفحات ۲۹ -

آتش کا دیوان اول مرتبہ خود آتش کی حیات میں چھپا تھا
کیونکہ ہو گیا دوبارہ یہ نسخہ چھپا - اس میں ایسا ہی کلام ہے جو
آتش نے طبع دیوان سابق کے بعد کہا تھا - جلد دوم میں وہ کلام اضافہ
کیا گیا - خروں خط - ملتے - محفوظ ہے - کافذ دیسی نے داغ شفاف -
دیوان اول کے ۳ صفحے اول میں نہیں - کلام میں صرف غزلیں ہیں - کوئی
اور صنف کلام نہیں - غزلوں کے نمبر دئے ہیں - نیز ہر غزل کے اشعار کے -
دیوان اول میں ۳۸۱ غزلیں ہیں - دیوان دوم میں ۱۲۹ جملہ ۶۱۰ غزل -
آتش کا انتقال سنہ ۱۲۶۳ھ میں ہوا - دوسرے دیوان کے حاشیے میں
مخواجه آتش کی وفات کی بھی تاریخیں درج ہیں ایک منشی مظفر علی
سہرگی، دوسری سہر ولد حسن فوق کی، تیسری منشی اشرف علی اشرف
کی - تاریخ اشرف :-

ہر پیکر معانی مخواجه آتش سوئے ملک عدم آورد و حیف
زمانہ سال رحلت جست اشرف بگفتا انتخاب لکھنؤ حیف

دیوان غالب

دیوان غالب مطبوعہ مطبع نظامی کاتھور سنہ ۱۲۷۸ھ—یعنی وفات غالب سے آٹھ برس پہلے کا چھپا ہوا اور خود غالب کا تصحیح کیا ہوا۔ محمد عبدالرحمان خاں مرحوم خاتمہ طبع میں لکھتے ہیں۔ ”اس سے پہلے دیوان بلاغت نشان جناب نواب اسداللہ خاں غالب کا دہلی میں چھپا۔ لیکن بسبب سہو و نسیان کے بعض مقام میں تغیر تبدیل ہوا۔ اس لئے جناب.....محمد حسین خاں صاحب دہلوی نے بعد نظر ثانی اور تصحیح جناب مصطفیٰ کے ایک نسخہ میرے پاس بھیجا۔ میں نے بافضل ایزدی مطابق اس نسخے کے شہر ذی الحجہ سنہ ۱۲۷۸ھ میں مطبع نظامی واقع شہر کاتھور میں صحت نامہ اور درستی کمال سے چھاپا۔“

اس دیوان میں غالب کا فارسی مختصر دیباچہ ہے۔ تمام و ناتمام ۲۱۷ غزلیں ہیں۔ غزلوں پر مطبع نے نمبر دیے ہیں۔ تعداد اشعار غزل ۱۶۶۰ ہے۔ غزلیات کے بعد چار قصیدے ہیں۔ قصیدہ اول حضرت علی کی منقبت میں ہے۔ اس میں تخلص اسد ہے۔ زبان میں فارسیست غالب ہے۔ دوسرا قصیدہ بھی منقبت بالا میں ہے۔ تخلص کا شعر ہے۔

جلس بازار معاصی اسداللہ اسد

کہ سوا تھرے کوئی اس کا خریدار نہیں

باقی دو قصیدے بہادر شاہ بادشاہ دہلی کی مدح میں ہیں۔ ان کی زبان خوب صاف ہے۔ تخلص دونوں میں غالب ہے۔ تصاید کے بعد ایک مثنوی ”صفت انبہ“ ہے۔ مثنوی کے بعد قطعات ہیں۔ تعداد میں

۱۹ - ایک چکلی قلی کی مدح میں بعنوان 'در مدح چکلی قلی' -
 طعانت کے بعد ۱۹ رباعیات ہیں - تاریخ طبع طالب حسین طالب نے
 کہی ہے - مادہ تاریخ ع تہری تاریخ کہ مرغوب ہے یہ - ۱۲۷۸ھ

کلیات میر تقی میر

کلیات میر تقی میر - ٹائپ کا چھپا ہوا - ٹائٹل پیج اور خاتمہ
 ندارد ہے اس لئے سنہ طبع اور مطبع معلوم نہیں ہو سکا - بہر حال قدیم
 ہے - ابتداءً چھ قصیدے ملقمت اور مدح کے ہیں اس کے بعد تین دیوان
 فزلیات کے ہیں - دیوان اول کے آخر میں تحریر ہے " تمام شد دیوان
 اول میر تقی علی اللہ عنہ " - قرینۃً تحریر چاہتا ہے کہ یہ نقل خود
 میر صاحب کی عبارت کی ہے - ایک خاص بات یہ ہے کہ رسم خط
 اس کی وہی ہے جو آج پنجاب کا خراج ادب سمجھی جاتی ہے - 'ہے'
 کا املا اول سے آخر تک 'ہے' ہے - یائے معروف گول ہے 'ی' مجہول
 'ے' مثلاً ہووے 'نون غنہ بے نقطہ ہے - نون ظاہر با نقطہ ہائے مخلوط
 دو چشمی 'آنکھ' - ہائے سادہ 'کہے' صحت کا پورا اہتمام معلوم ہوتا
 ہے - تہلوی دیوانوں کے صفحے ۵۳۶ - آخر سے کسی قدر کم ہے معلوم نہیں -
 نولکھوری نسخے کے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ دیوان سوم کی (۱۲/۴)
 غزل دیوان سوم میں نہیں ہے -

نولکھوری مطبع کے نسخے میں سات دیوان ہیں اور ۲۰ مثلویاں -
 سنہ ۱۸۷۴ع میں دوبارہ چھپا - اول مرتبہ سنہ ۱۸۶۷ع میں دو مصرعہ
 چھپا تھا - ایک عجیب لطیفہ ہے - خاتمہ میں لکھا ہے - الحمد للہ
 کہ کلیات سر آمد شاعران صبح نفس میر تقی ہوس مرحوم.....کہا

میر تقی میر کا دوسرا تخلص 'ہوس' تھا۔ صبح نعلی کا مجمع چاہتا ہے کہ ہوس قصداً لکھا ہے نہ سہواً۔ گلشن ہند میں مرزا علی لطف نے میر کو صاحب چار دیوان لکھا ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ سنہ ۱۲۱۵ھ تک چار دیوان ہوئے تھے۔ باقی اس کے بعد۔ وفات میر سنہ ۱۲۲۵ھ میں ہوئی۔ آخری دس برس میں تین دیوان کہہ ڈالے۔ ہوس تخلص تھا مرزا محمد تقی خاں کا۔ کاتب مطبع معلوم نہیں کس مصحفیت میں میر محمد تقی کو محمد تقی خاں بنا گئے۔ مرزا محمد تقی خاں ہوس کا کلیات قلمی میرے یہاں ہے۔

(۵)

دیوان وزیر

دیوان وزیر - النسخی بہ نام تاریخی "دفتر فصاحت" مطبوعہ مطبع مصطفائی سنہ ۱۲۷۲ھ باہتمام عبدالواحد خاں خلف محمد مصطفیٰ خاں - سنہ ۱۲۷۱ھ میں مرتب ہوا۔ شیخ اشرف علی اشرف کے قلم کا لکھا ہوا ہے۔ خط کی شان اور جلی قلم چلائے چشم ہے۔ دیوان میں فزلیں ہیں۔ آخر میں کچھ تاریخیں ہیں کچھ متفرق کلام۔ مثلاً ترجیع بلد - حاشیے پر طبع کی تاریخوں کا ایک دفتر ہے۔ تاریخ گو گون کون ہیں۔ مشاہیر میں محمد رضا برق - شیخ امداد علی بکر - کھتان مقبول الدولہ قبول - مرزا حاتم علی بیگ میر - لالہ رام سہاے رونق - میر فاضل علی جلال - آفتاب الدولہ قاتی - مرزا اصغر علی خان نسیم دہلوی - احمد حسین صاحب عرف 'امورالہ تسلیم' - بہترین تاریخیں نسیم و تسلیم کی ہیں۔ تاریخ نسیم کا مادہ تاریخ -

بسال طبع دلم اے نسیم ایسا کرد

بگو - کلام وزیرست لیلی شاہان

۱۲۷۲ھ

تسلیم نے خود خواجہ وزیر کے مطلع کے مصرعہ دوم سے تاریخ نکلی
ہے - مطلع ہے -

ہوا شاہ دیواریں نام بسم اللہ سے دیوان کا
سر دیواں پہ ہے العبد اللہ تاج قرآن کا

تاریخ ہوئی ۔

شکست پائے خامہ سے صدا تاریخ کی نکلی
سر دیواں پہ ہے العبد اللہ تاج قرآن کا

اللہ اللہ - ایک وہ زمانہ تھا کہ ایک شہر میں اتنے مشاہیر ادب
ہزم ادب کی رونق تھے - آج دامن زمانہ میں ایک بھی ایسا در شاہوار نہیں -
مقدمہ دیوان سید ہادی علی بھٹو شاگرد خواجہ وزیر کا لکھا
ہوا ہے - قابل قدر یہ بات ہے کہ محض سکن آرائی نہیں مفید معلومات
بھی ہیں - حالات خواجہ وزیر حسب ذیل درج مقدمہ ہیں - نام خواجہ
محمد وزیر خلف خواجہ محمد فقیر - سلسلہ نسب حضرت خواجہ
بہاوالدین نقشبند سے ملتا ہے - نانا مہرزا سیف اللہ بیگ خان تھے -
جو برادر حقیقی تھے امیرالدولہ حیدر بیگ خان کے - خواجہ صاحب
فلون شاعری اخلاق اور فروتنی میں شہرہ آفاق تھے - توکل و استغنا میں
طاق - شہم امام بٹن ناسخ کے شاگرد - ایسے کہ ناسخ انہی کو حاصل
تلاش نہ جانتے تھے - دوبارہ واجد علی شاہ نے یاد کیا عذر علالت کر کے تال
دیا - استناد کی زندگی میں کلیات ضخیم تلف ہوگیا - افسردہ خاطر ہوکر
شعر کہنا چھوڑ دیا - فرمایاں و اصرار سے جو کہا جمع نہ کیا - عبدالواحد
خان صاحب مہتمم مطبع مصطفائی نے کچھ کلام جمع کر کے پیش کیا

اور اجازت طبع چاہی - اور بار بار چاہی - یہی فرمایا - " کلام سابق بالکل ناپسند طبیعت ہے ابتدائی مشق کے شعروں سے متجہ کو نفرت ہے - اگر مکڑہ زمانہ نے مہلت دی اور عوارض الحاقہ سے مہلت ہوئی تو دو مہرے کی توجہ میں جیسا جی چاہتا ہے بہت کچھ موزوں ہرجائیگا -" اجل نے فرصت نہ دی اس کی نوبت نہ آئی - ۲۲ ذی قعدہ سنہ ۱۲۷۰ھ کو انتقال ہوگیا - بعد انتقال عبدالواحد خاں مہتمم مطبع مصطفائی نے ہاشمی علی بھٹو مقدمہ نگار اور متحسن علی متحسن تخلص کو غراہمی کلام کا اہتمام سپرد کیا - چنانچہ دونوں صاحبوں نے کمر ہمت باندھ کر کلام جمع کیا - دو برس میں یہ مجموعہ تیار ہوگیا - دفتر نصاب ۱۲۷۱ھ تاریخی نام رکھا -

مقدمہ کے بعد ترتیب دیوان کی تاریخوں ہیں - تاریخ ہائے ترتیب دیوان کے بعد وفات - وزیر کی تاریخیں ہیں جن میں مشاہیر مذکور کی تاریخیں بھی شامل ہیں - رام سہاے رونق نے تاریخ کہی ہے " خسرو اپنی زمانہ بود وزیر " -

تسلیم -

تسلیم بسالشی ہمہ بیدل شدہ انسوس
لطف و کرم و علم و عمل شعر و سخن فکر

دیوان ابو ظفر پادشاہ

ابو ظفر بہادر شاہ کے کلام کا ایک مجموعہ - مطبوعہ مطبع احمدی مرزا امو جان واقع شاعدرہ دلہائی ضلع میرٹھ - اس میں تین دیوان ہیں - دیوان دوم - سوم - چہارم دیوان اول نہیں - یہ بھی کماز خانے کا

مال ہے - تینوں دیوانوں کے صفحات کی تعداد ۸۱۱ ہے - چونکہ کلام معن اور حاشیہ دونوں پر ہے اور حاشیہ کے اشعار تقریباً متن کی برابر ہیں لہذا ۱۶۲۲ صفحے خیال کرنا چاہئیں - اگر دیوان اول کے صفحات کی تعداد اسی طرح ۴۵۰ تصور کر لےجائے تو مجموعہ کلام دو ہزار صفحہ تک پہنچتا ہے - تعداد اشعار فی صفحہ (۱۳ سطر کے حساب سے) ۲۶ ہزار ہوگی - بہر حال پچیس نظر ناقص مجموعے میں تعداد اشعار کم و بیش ۲۱۰۸۶ ہے - اس مجموعے میں سے دیوان دوم یکم سوال سنہ ۱۲۷۸ھ میں چھپا - دوسرا ۱۲ فی قعدہ سنہ ندارد اور تیسرا ۲۴ فی قعدہ سنہ ۱۲۷۸ھ کو طبع ہوا - اول دوم کے سنہ طبع سے یہ قیاس بیجتا نہ ہوگا کہ دیوان دوم بھی سنہ ۱۲۷۸ھ میں چھپا - نسخہ خوشخط محفوظ ہے - کلام عموماً غزلیات ہیں دیوان اول کے خاتمے میں بعد غزلیات ایک سلام ہے چہرہ مخمس - ایک مہر کی غزل کا دوسرا ذوق کی غزل کا - تیسرا ایضاً - چوتھا قدسی کی مشہور نعتہ فارسی غزل کا - پانچواں ذوق کی غزل کا - چھٹا سودا کی غزل کا - تیسرے دیوان کے آخر میں بعد غزلیات ایک مستزاد ہے - ایک سلام - ایک قطعہ غزنیے اہل بہت کر بلا میں - ایک بھاکا کی نظم - ایک مخمس ہے خود اپنی غزل کا - اس کے بعد ایک قطعہ - اس کے بعد تین تفسیلیں یزیدیان پلجابی - چوتھے دیوان میں بعد غزلیات ایک سلام ہے - دو قطعے - ایک مخمس - دو تفسیلیں ' تین رباعیات ہیں - دو غزلیں پلجابی کی ہیں - ان دیوانوں کے طبع میں علاوہ مرزا امر جان کے محمد حسین خان مہتمم مطبع مصطفائی دہلی کا اہتمام بھی تھا - اور حسن خان نے تصحیح و مقابلہ کیا - یہ دیوان بہادر شاہ کی حیات میں طبع ہوئے تھے - دیوان سوم کے خاتمے کی عبارت ملاحظہ ہو - " این دیوان فیض بلبلان..... و شصتہ طبع و قادی و بہشتہ فکر نقاد حضرت ہل سبھانی چراغ شہستان گورگانی نور بصر

صاحب قرآنی شہنشاہ دین پلہا محمد ابو طغر سراج الدین بہادر شاہ بادشاہ غازی خلد اللہ ملکہ و سلطنتہ و افاض علی العالمین برہ و احسانہ - یہ زمانہ وہ ہے کہ بہادر شاہ بحال تباہ رنگوں میں جلا وطن تھے - اس پر بھی دلوں میں جو عظمت تھی اس کے شاہد خاتمے کے الفاظ عین - بہادر شاہ کا انتقال نومبر سنہ ۱۸۶۲ء مطابق سنہ ۱۲۷۹ھ میں ہوا - منشی نول کشور کے مطبع نے کانپور میں اس دیوان کی اشاعت کے پانچ برس بعد سنہ ۱۲۸۳ھ میں ایک انتخاب چاروں دیوانوں کا شائع کیا جس کے کچھ کم دو سو صفحہ اور اندازاً ۶۵۸۸ شعر ہیں -

دیوان گویا

دیوان حسام الدولہ فقیر محمد خان تھور جنگ - مطبوعہ " مطبع مفرح القلوب واقع کراچی سلسلہ " گانڈ پیچ رنگا - باہتمام مرزا محمد شلیع سنہ ۱۲۸۱ھ - شروع میں دو صفحہ کا " دیباچہ " بقلم مرزا محمد شلیع ہے - لکھا ہے کہ ۱۸۳۱ء میں گویا کا دیوان لکھنؤ گرافک پریس واقع دارالسرور کانپور میں باہتمام روڈ صاحب مہتمم مطبع مذکور چھپا تھا اب نایاب ہے - اہل ذوق اس کے متلاشی تھے - میرے پاس بہت جگہ سے خطوط آئے تو میں نے بڑی تلاش کے بعد ایک نسخہ بہم پہنچایا - یہ نسخہ مرزا محمد علی صاحب سرشتہ دار پوسٹ آفس کراچی کی معرفت منشی محمد ابراہیم صاحب ساکن پونہ صاحب انگریز کے استاد کے پاس سے ملا جو آج کل صدر بازار کراچی میں مقیم ہیں - میں نے پوریے اہتمام صحت کے ساتھ چھاپ دیا - تقطیع خرد صفحات ۱۹۲ -

دیوان میں غزلیات ہیں - غزلیات کے بعد ترکیب ہلد - اس کے

بعد سلام اور مرثیہ - ختم دیوان پر قطعہ ہائے تاریخ طبع دیوان میں -

ناسخ کی تاریخ ہے - ع

گفت دل است کتاب دلکش

۱۲۴۱ھ

خواجہ وزیر نے تاریخ کہی - ع

کہ ترتیب دیوان ہمایوں الہی

ایک مکتوب گویا کرامت اللہ خان نے خوب تاریخ کہی - لکھا ہے -

چوں حکم تاریخ سال ترتیب و تقسم فرمود ملازم و مداح سرکار
کرامت اللہ خان ہما ندیم گفت ' دیوان فقیر محمد خان گویا -

کراچی میں اس اہتمام سے دیوان گویا کا چھپنا ادب اردو کے
عالم کھڑی کی صاف شہادت ہے -

* نسخہ دوم دیوان گویا *

دیوان مطبوعہ بالا کے دیباچہ میں جس دیوان کو نایاب لکھا تھا

وہ بھی دیوان ہے - جلی قلم - فی صحنہ دس سطر - بے جدول -

۳۸۳ صفحے - کلم کی تفصیل وہی ہے جو دیوان گویا مذکور بالا میں

ہے - گویا نقل مطابق اصل ہے - " مستر رائد صاحب طبع خانہ " نے بمقام

کانپور سنہ ۱۲۴۱ھ " ہجری قدسی " مطابق سنہ ۱۸۳۱ " مسہتی "

میں " مطبع اشیا طک لہور گرائٹ کمپنی میں چھاپا بخط ملشی

گنیش پرشاد مترجم شاہجہان آباد " خط کی شان ایسی ہے جیسی آج کل

ٹائپ کی نستعلیق خط میں ہے -

گویا کا انتقال سنہ ۱۲۶۶ھ مطابق سنہ ۱۸۵۰ع میں ہوا

(قاسم المشاہیر) اس طرح یہ دیوان گویا کی وفات سے بیس برس قبل

شائع ہوا تھا -

دیوان نسیم

دیوان مہرزا محمد اصغر علی خاں نسیم دہلوی - مسی بدیعوان
 شگرف، مطبوعہ مطبع مصطفائی سنہ ۱۳۱۲ھ - طبع دوم - طبع اول
 سنہ ۱۲۸۵ھ - شروع میں دو صفحے کا اردو دیباچہ شیخ امیراللہ تسلیم
 شاگرد نسیم کا نوشتہ ہے - لکھا ہے - کہ سنہ ۱۲۲۳ھ میں مرزا محمد
 اصغر علی خاں نسیم دہلوی ابن نواب آقا علی خاں ناچار - شاگرد مومن
 دہلوی خطہ دہلی سے لکھڑو میں آئے - غلغلہ کمال بلند ہوا - بہت
 سے سفار و کبار و امراء کبار شاگرد ہوئے - معاملہ بلدی کی حقیقت
 معلوم ہوئی - زبان کی شستگی اور بلاغت مسلم ہوئی - چستی بلدی
 میں جائے کلام نہیں - ترتیب دیوان کا کبھی خیال نہ کیا - نہ کلام فراہم
 کیا - بہت سا تلف ہوگیا - مثنویاں متعدد تھیں - الفلیلہ کی ایک
 جلد باقی رہ گئی تھی - نظر ثانی کی نوبت نہ آئی - چھپ گئی ہے -
 چودہویں رمضان المبارک سنہ ۱۲۸۲ھ میں نسیم کا انتقال ہوگیا - نواب
 محمد تقی خان سالار جنگی شاگرد نسیم نے فراہمی کلام کا اہتمام کرکے
 دیوان مرتب کیا - مطبع مصطفائی میں اپنے مصارف سے چھپوایا - دیباچہ
 کے بعد تاریخ وفات نسیم کے قطعات ہیں - تاریخ گویوں میں اسیر
 لکھنوی - قاضی صادق محمد خان اختر - نواب محمد تقی خان افسر
 شاگرد نسیم دہلوی - فدا علی عیض - منجھو بیگ عاشق شاگرد نسیم -
 خیراتی لال شگفتہ شاگرد نسیم - شامل ہیں - تلویہ کی تاریخ خوب
 ہے ع - نسیم شد بہوا داری ارم صغری - سنہ ۱۲۸۲ھ - دیوان کے شروع میں قصائد
 ہیں جو واجد علی شاہ - نواب شرف الدولہ - ظفر الدولہ - نواب امیرالدولہ -
 وصی علی خان - نواب حضور محفل کی مدح میں ہیں - سب سے زیادہ

شرف الدولہ کی مدح میں - قصائد کے بعد دو رباعیاں - اس کے بعد
 غزلیات - غزلیات کے بعد مختصر میں جو سب کے سب نواب اشرف الدولہ
 ابراہیم خان خلیل تخلص کی غزلوں کے ہیں - مختصرات کے بعد
 قطعات تاریخ ہیں - کل صفحات دیوان ۲۴۶ - بعد خانہ طبع کے
 قطعات طبع اول درجہ ہیں - ملکی اشرف علی اشرف شاگرد نسیم کا
 مصرع تاریخ ہے - ع

خرد بگنت ریاض کلام پاک نسیم

۱۲۸۵ھ

برقی کا مادہ تاریخ ہے - ع

کہا دل نے کہا باغ نسیم دہلوی اچھا

۱۲۸۵ھ

دیوان شیفخہ

دیوان نواب مصطفیٰ خان شیفخہ - مطبع رضوی دہلی سنہ ۱۲۸۳ھ -

آغاز دیوان سے قبل مختصر دیباچہ مہتمم مطبع سید محمد حسن کا
 لکھا ہوا ہے - لکھا ہے کہ نواب صاحب کا کلام فارسی پہلے طبع ہو چکا اب
 یہ جستجوئے تمام اردو کلام بہم پہنچا کر چھاپا جاتا ہے - دیباچہ کے بعد
 غزلیات ہیں غزلیات کے بعد افراد - کوئی اور صنف کلام نہیں - تعداد
 صفحات خرد ۱۰۸ - خانہ میں لکھا ہے - "دیوان شیفخہ کتباب و
 نایاب تھا - کلام اردو بھی کلام فارسی کی طرح بہت تھا مگر ہم کو صرف
 یہی منتخب دیوان ملا جس کو ' قبل از غدر خود مصنف نے ترتیب دیا
 تھا ' اور یہ بھی بہ مشکل تمام مصنف کے برادر زادہ نواب علی محمد
 خان صاحب کی وساطت سے ملا - اور انہیں کی اجازت سے چھاپا " -
 مادہ تاریخ از راسخ - ع

ہے لاجواب و دلکش دیوان شہنشاہ کا

ایضاً

کلام شہنشاہ قریب شہنشاہ کی حکیمت ہے

- ۵/۲۸۴

(۱۰)

دیوان ناظم

دیوان نواب یوسف علی خاں ناظم والی رام پور - مطبوعہ مطبع
حسلی - رام پور سنہ ۱۲۷۹ھ - خوشخط جلی قلم - کاغذ نہلگون - گلکار -
شروع غزلیات سے ہے - باوجود صنف کلاں سطر فی صنف ۹ - نواب صاحب
کی حیات میں چھپا - غزلیات کے بعد خمسہ ' خود اپنی غزل کا ' خمسہ کے
بعد سہرے - جن میں ایک نواب حیدر علی خاں بہادر کا ہے - مطلع
ملائک کے رگ جاں کا ہے سہرا مگر حیدر علی خاں کا ہے سہرا
مقطع ہے -

نہ کہوں کر خوش ہو سارا ملک ناظم

میری آسائیں جاں کا ہے سہرا

سہروں کے بعد سلام ہوں - سلاموں کے بعد رباعیات - ایک رباعی

من لو - رباعی

پہلا کے تصور کے اثر کو میں نے

مشہور کیا سحر نظر کو میں نے

ظاہر در و بام سے ہے نقش رخ دوست

بت خانہ بنا رکھا ہے گھر کو میں نے

رباعیوں کے بعد ایک قطع تاریخ ہے - ہنگامہ سنہ ۵۷ ع کے بعد جو

ملک خیرخواہی میں ملا اوس کے ملنے کی تاریخ "بخشی حکم" ۱۲۷۹ھ

سے نکلی ہے - تعداد صفحات دیوان ۲۴۳ آخر میں طبع دیوان کی تاریخیں ، امیر کی تاریخ ہے - ع

کہ افکار نوب یوسف علی خان

۱۲۷۸ھ

بھرت نے تاریخ کہی - ع

سال طبع دیوان ست گنج جوہر ناظم

۱۲۷۸ھ

(۱۱)

دیوان رند

دیوان سید محمد خان رند لکھنوی - مسمی بہ گلدستہ عشق - مطبوعہ مطبع مصطفائی - در دیوان - دیوان اول صفحات ۱۶۸ - متن اور حاشیہ دونوں پر اشعار ہیں - فولیات ۱۴۸ صفحہ - باقی متفرقات - جلد اشعار فارسی کا قطعہ تاریخ - ۶ رباعیات - یک مضمون - یک ممدس موسوم بہ فسانہ محبت - نامہ شوقیہ - آخر میں خانہ فارسی نوشتہ رند ہے لکھا ہے کہ " شعر سے لگاؤ فطری تھا - شروع میں مرائی و سلام و رباعیات نظم کرتا تھا - وفا تخلص تھا - پھلر غزل کہتا تھا - مہر مستحسن خلعت سے تلمذ تھا - اس زمانے کے کلام کا مجموعہ بصورت دیوان فضیم مرتب ہوا - کچھ زمانے کے بعد مہر خلعت فرخ آباد چلے گئے - راقم سنہ ۱۲۴۰ھ میں فیض آباد سے لکھنؤ آیا اور آتش کا شاکرد ہوا - تخلص حسب حال وبایمانی استعد بدل کر رند رکھا - دیوان سابق کہ " مثل یوسف عزیز " تھا اخوان زماں کے سامنے تمام و کمال کلوئیں میں قال دیا - آخر ماہ رجب سنہ ۱۲۵۸ھ تک جو کچھ کلام موزوں ہوا مرتب کر کے دیوان کا نام گلدستہ عشق رکھا - انتہی - خلاصاً " -

یہ دیوان عبداللہ خان مہر کے اہتمام سے حسب درخواست
مصطفیٰ خان مالک مطبع کے مطبع مصطفائی میں سنہ ۱۲۶۸ھ میں
بمقام کانپور رند کی حیات میں طبع ہوا - ملشی اشرف علی اشرف نے
تاریخ کہی - ع

بگو اشرف انیس جان کلام شاعر یکتا

۱۲۶۸ھ

لکھتے ہیں کہ الفاظ ہلدیہ کے املا کی تصحیح میں بہت جد و کد
کی گئی -

دیوان ثانی - غزلیات - متفرقات - اس کے ضمن میں لکھا ہے کہ
”ایک روز اتفاقاً ایک مطلع نئی بحر میں موزوں ہو گیا - میں نے اس کو
شیخ ناسخ کے پاس بھیجا تو جواب میں لکھا “ - ” معلوم می شود کہ
بحر نو از قوت فکر و طبع رسا پیدا گشتہ از دوائر خارج است.....
سبحان اللہ “ - مطلع یہ ہے -

مدت ہوئی نہیں دیکھا دلدار کو قیامت ہے

تدبیر کچھ نہیں بلتی موت سے ندامت ہے

مستعملین مفاعیلین مستعملین مفاعیلین -

متفرقات کے بعد ایک قطعہ مدح امجد علی شاہ بہادر میں ہے -
ایک قصیدہ وزیر الممالک ”نواب علی نقی خان بہادر“ کی مدح میں -
ایک اپنی غزل کا منقش ”حسب الارشاد امجد علی شاہ بہادر مرحوم“
یہ رند کی مشہور غزل کا منقش ہے -

کھلی ہے کلج قفس میں مری زبان میاد

میں ماجراے چمن کہا بہاں کروں میاد

آج کل اہل ہند کے ترنم آزادی پر کس قدر یہ مطلع صادق ہے ۔
 ۱۸ شعر کی غزل ہے ۔ ایک مستحکم ”غزل واجد علی شاہ بہادر خلد اللہ
 ملکہ“ ۔ اس کے بعد رباعیات ۔ رباعی کے بعد قطعات تاریخ ۔ اپنے والد کا
 نام رند نے ان کی تاریخ وفات کے عنوان میں یہیں لکھا ہے ۔ ”سراج الدولہ
 مرزا فیہ الدین محمد خان بہادر نصرت جنگ“ ۔ یہ دیوان ربیع الاول
 سنہ ۱۲۶۸ھ میں چھپا اس کے تاریخ کہی ہے ۔
 ہوا طبع دیوان دوم انتصاب۔

”عود ہندی“ کی ترتیب

(از ملشی مہیش پرشاد مولوی فاضل بنارس یونیورسٹی)

مرزا غالب دہلوی کے رقعات و خطوط کے دواہم مجموعے میں ایک عود ہندی دوسرا اردوے معلیٰ - عود ہندی کی ضخامت ادرجہ اردوے معلیٰ سے کم ہے لیکن یہ مجموعہ اردوے معلیٰ سے پہلے شائع ہوا ہے اس لئے پہلے اسی کے بارے میں کچھ لکھنا مناسب ہے -

عود ہندی دو فصلوں پر مشتمل ہے - پہلی فصل میں مرزا کے لکھے ہوئے ۳۱ خط ہیں اور اسی میں ایک دیباچہ چودھری عبدالغفور سرور صاحب کا لکھا ہوا ہے جو قصہ مارہرہ (ضلع ایکنہ) کے ایک رئیس اور مرزا کے ایک عزیز شاگرد تھے - چودھری صاحب اپنے دیباچے میں لکھتے ہیں :-

”جب کلام بلاغت نظام رشک صائب فخر طالب جلاب اسدالدخان صاحب غالب کا دیکھا دل کو بہایا یکتا پایا ترسہل مراسلات میں قدم بڑھایا ہر کثابت کا چراپ آیا سبحان اللہ وہ زبان کہاں پاؤں کہ اُن کے خلق کا بہان لب پر لاؤں مجھ سے نا چھوڑ حقیر پر وہ ذرہ نوازی مہر وافر فرمائی کہ مہری نظر میں مہری آبرو بڑھائی کبھی جواب مراسلہ میں تساہل و درنگ اور اصلاح شعر و عبارت میں دریغ اور نلگ نہ فرمایا جو نامہ کہ ہلام مہرے یہ عبارت اردو تصویر کیا مکتوب مادہ رویوں سے دلربا تر اور ہر سطر اُس کی سلسلہ مریوں سے قاب فرسا زیادہ ہے جس آنکھ نے دیکھا وہ بہلا ہے جس کان نے سنا وہ شلوا ہے پس تلہا مغلغلہ

ہونا اور آپ ہی آپ مژہ اُٹھانا خلاف انصاف جانا دل مائل تمام بے شہرت
عام ہوا اور ہلوز یہ قصد نا تمام تھا کہ بھصن اتفاق فطر زمان و حید
دوران جلاب ممتاز علی خاں صاحب معوطن مہر تہ کہ دیمان شہاب
میں بہ تہذیب نفس شب بیدار تہجد گزار دل نرم ہنگامہ مصبت گرم
اخلاق مجسم شفیق مکرم قطرت ارجمند ہمت بلند خصایل حمیدہ اوصاف
پسندیدہ پاک نہاد متعدد باتحاد پاکیزہ روشن اخلاق منہس سنگین شناس
انصاف اساس خوش تقریر عظیم المظہر ہیں - رونق افزاے مارہرہ ہوئے
اور قدوم تقدس لزوم سے اِس قصہ کو مشرف کیا اور ایک روز مشکل
مسدوح میں ذکر ہمہ دانی و شہوا بیانی جلاب استغنی و مقدوسی درمیان
آیا ارشاد کیا کہ کلام مرزا صاحب نسیم جاتغزا اور شہم دلکشا ہے - فارسی
کا کہا کہنا اردو بھی یکساں ہے نظم و نثر فارسی تو محلی بصلیہ انطباع ہوا
لیکن نثر اردو زہور طبع سے عاری رہا اگر وہ خطوط کہ بنام تمہارے آئے
اور تم نے سداۓ میں جمع کرو تو میں اُس کے انطباع کا بیوہ اُٹھانا ہوں
اِس تقریر سے نسیم تاثیر نے غلچہ دل کھلایا ملشاد خاطر ظہور میں آیا
وہ معکوب کہ بنام مہرے آئے تھ ترتیب دئے گویا جواہر بے بہا کن
قلمدان سے نکل کر کشتی اوراق میں جمع کئے چونکہ مصبت جلاب
غالب مہرے حال پر بہت غالب ہے لہذا نام اِس انشاء کا مہر غالب
بکسر مہم مناسب ہے سال ختم تالیف بھی اِس نام سے مطابق پایا
طبیعت اور بوہی تحریر تاریخ کو دست و قلم بڑھایا

اتھا ملو بصد مطالب لکھی یعنی پلے دوستان طالب لکھی
مو سوم کیا جو مہر غالب سے سرور تاریخ بھی اِس کی مہر غالب لکھی
کوکب شعر شاعران ہلد پر تو العفات غالب سے روشن اور خاک فکر
ہلدیان آبھاری مکرمات مسدوح سے گلشن ہو چھو - آمہن قم آمہن -

مگر فصل اول سے ظاہر ہے کہ اس میں صرف مرتب ہی کے نام کے خطوط شامل و داخل نہیں ہیں بلکہ چند وہ خطوط بھی ہیں جو کہ حضرت صاحب عالم و شاہ عالم کے نام ہیں - وجہ یہ کہ تینوں حضرات کے باہمی تعلقات بہت زیادہ تھے مثلاً مرتب کے نام کے ایک خط میں مرزا لکھتے ہیں :—

” اب روئے سخن حضرت صاحب عالم کی طرف ہے خدمت خدام متقدم خادم نواز میں بعد تسلیم معروض ہے تفقد نامہ نامی میں صورت عزو شرف نظر آئی اللہ اللہ تم نے مہری نظر میں مہری آہرو بڑھائی حضرت کی قدر دانی کی کہا بات ہے آپ کا التفات موجب مہارت ہے - الخ “ -
(خط ۲۸ [۱])

ایک اور خط چودھری صاحب کے نام میں ہے :—
” ایک عبارت لکھتا ہوں جس کے لفظہ جناب چودھری عبدالغفور صاحب کے نام کا ہوا پہلے وہ پڑھوں پھر مہرے پھر مرشد کی نظر سے گزرائیں پھر مرشد زادہ شاہ عالم صاحب کو دکھائوں - برس دن سے فساد خون کے عوارض میں مبتلا ہوں تندر و اورام میں لد رہا ہوں - الخ “ -
(خط ۳۰)

دوسری فصل میں ۱۴۷ خط ۲ تقریظوں اور تین دیباچہ مرزا کے لکھے ہوئے ہیں - مہرثم کے رئیس اور مرزا کے دوست حاجی محمد ممتاز

[۱]—یہ مطابق شمار نسطہ مطبوعہ نیشنل پریس الہ آباد درج کیا گیا ہے اور آئندہ بھی اس مضمون میں اسی نسخے کے عدد لکھے گئے ہیں لیکن جو اقتباسات نسطہ مطبوعہ رفاہ عام پریس آئرنہ کے ہیں ان میں اسی نسخے کا نمبر دیا گیا ہے لیکن اردو افسانوں میں شمار غلط درج ہیں لہذا ایسے نسخوں میں بعض خطا کچھ آگے پیچھے ملیں گے - مضمون نگار-

ہلی خاں نے عود ہندی کا جو دیباچہ لکھا ہے اُس سے ظاہر ہے کہ مرزا کے خطوط کی تدوین کی تربیت کمونکر آئی تھی اور چودھری عبدالغفور ”سرور“ اور اُس وقت کے لٹلیٹ گورنر کے مہر منشی خواجہ غلام موٹ ”بے خبر“ کو انہوں نے اپنا شریک کار بنایا تھا چنانچہ حاجی صاحب دیباچہ میں لکھتے ہیں :-

”مجھے مدت سے اِس کا خیال تھا کہ فارسی تھلہیں تو اُن کی بہت مرتب ہوئیں اور چھاپی گلیں لوگوں نے فوض اُٹھائے تعویذ بازو بنائے مگر کلام اردو نے سوائے ایک دیوان کے ترتیب نہ پائی یہ دولت ادباب شوق کے ہاتھ نہ آئی حالانکہ نثر اردو اُن کی اوروں کی فارسی سے ہزار درجہ بہتر ہے یہ سلاست بہان شستگی زبان روز مرہ کی صفائی اور اُن کی شوخی کسی کو کب مہسر ہے اُسے بھی ترتیب دیجئے - قدر دانوں پر احسان کیجئے مہرے عنایت فرما اور مرزا صاحب کے شاگرد یکساں چودھری عبدالغفور صاحب سرور تخلص سے یہ ذکر آیا تو اُنہوں نے جتنے خطوط مرزا صاحب کے اُن کے نام آئے تھے سب کو ایک جاکر کے اور اُس پر ایک دیباچہ لکھ کے وہ مجموعہ عنایت کیا عرصہ تک سرگرم تلاش رہا جا بجا سے تحریریں مرزا صاحب کی بہم پہنچائیں ہوی محنت اُٹھائی تب تمنا ہو آئی اور مجموعہ مرتب ہوا آج پورا اپنا مطلب ہوا - خواجہ غلام موٹ خاں صاحب بہادر بے خبر تخلص جو نواب معلی القاب لٹلیٹ گورنر بہادر ممالک مغربی و شمالی کے مہر منشی اور مہرے مخدوم خاص اور حضرت غالب صاحب کے مخلص یا اختصاص ہیں اِس تلاش میں مہرے معین اور مددگار رہے بہت کچھ ذخیرہ اُن کی بدولت بہم پہنچا - اِس کتاب کی دو فصل اور ایک خانہ ہے پہلی فصل میں چودھری صاحب نے مرتب کئے ہوئے خطوط اور اُن کا لکھا ہوا دیباچہ دوسری

فصل میں مہرے جمع کلمے ہوئے رتعات اور خاتمہ میں چلند نثریں ہیں جو جذاب ناسب نے اوروں کی کتابوں پر تحریر فرمائی ہیں۔ عود ہندی اس کتاب کا نام ہے خوشبو اس کی تمام عالم میں پھیلے۔ اسی دعا پر ختم کلام ہے۔“

—o—

’فغان بے خبر‘ میں خواجہ غلام غوث بے خبر کے وہ خطوط ہیں جو انہوں نے بعض حضرات کے نام لکھے ہیں اُن میں سے بعض خطوں سے جو مرزا غالب یا بعض اور معکوب الدہم کے نام ہیں یہ ظاہر ہے کہ خواجہ صاحب نے عود ہندی کی ترتیب و تدوین میں مولوی ممتاز علی صاحب کا بہت کچھ ہاتھ بٹایا تھا چنانچہ خواجہ صاحب ایک خط [۱] میں مرزا غالب کو لکھتے ہیں:—

”حضرت‘ نسخہ عود ہندی کا ممتاز علی خان صاحب کی فرمایا ہے سے مرتب ہو رہا ہے چودھری عبدالغفور صاحب کے پاس سے آپ کے خطوط اور اُن کا دیباچہ آگیا میں نے سوائے اِس کے کہ آپ سے بہت کچھ حاصل کیا کالہی اور لکھنؤ اور بریلی اور گورکھپور اور اکبرآباد سے آپ کی تحریریں فراہم کیں خود سب کو دیکھا جو مضامین لایق اعلان کے نہ تھے اُن کو نکال ڈالا کاتب لکھ رہا ہے میں مقابلہ کرتا ہوں اب تک بڑے درجوں کے دس جزو مرتب ہوچکے ہیں اور ہو رہے ہیں امید ہے کہ اُدھر اگست کا آغاز ہو اُدھر اِس مجموعہ کا انجام ہو میں اپنے حق سے ادا ہوں چھپوانے کے لئے اُن کے حوالہ کروں اِس وقت بھی مقابلہ میں مصروف ہوں۔ پڑھتے پڑھتے آپ کو لکھنے کا خیال آیا کہ نواب مصطفیٰ خان

صاحب " شہنشاہ " ملشی حبیب اللہ صاحب " ذکا " - یہاں داد خاں صاحب " سہاج " ان حضرات کے پاس بھی آپ کے رقعات سرور ہونگے آپ انہیں ایسا کریں کہ جس کے پاس جو کچھ ہو بسبیل ذاک میرے پاس بھیج دیں رام پور میں تو میں نے خود لکھا ہے شاید وہاں سے بھی کچھ آجائے جب تک کتاب تمام ہو اور جس قدر خطوط ہاتھ آئیں اور اُس میں شامل ہوں غلیظت ہے ۔

اس کے جواب میں مرزا لکھتے ہیں [۱] :-

" قبلہ آپ بیشک ولی صاحب کرامت ہیں کم و بیش ایک ہفتہ گذرا ہوا کہ ایک امر جدید مقتضی اسکا ہوا کہ آپ کو اُس کی اطلاع دوں خائن کاہلی خراب آج لکھوں کل لکھوں اب کون لکھے کل صبح کو لکھوں گا صبح ہوئی غالب اس وقت نہ لکھ سہ پہر کو لکھوں آج دو شنبہ ۲۳ جولائی بارہ پر دو بجے ہرکارہ نے آپ کا خط دیا پلانک پر پڑے پڑے خط پڑھا اور اُسی طرح جواب لکھا اگرچہ ذاک کا وقت نہ رہا تھا مگر بھیجا دیا کل روانہ ہو رہے گا آپ کو معلوم رہے کہ ملشی حبیب اللہ " ذکا " اور نواب مصطفیٰ خاں " حسرتی " کو کبھی اردو خط نہیں لکھا ہاں " ذکا " کو فزل اصلاحی کے ہر شعر کے تصحیح میں مشاء اصلاح سے آگہی دی جاتی ہے نواب صاحب کو یوں لکھا جاتا ہے کہار آیا خط لیا آم پہلچے کچھ، بانگے کچھ، کھائے بچوں کو دعا بچوں کی بلندگی مولوی الطاف حسین صاحب کو سلام -.....

.....جناب کیمسن صاحب بہادر افسر مدارس قرب و شمال کا با وجود عدم تعارف خط مجھ کو آیا کچھ اردو زبان کے ظہور کا حال پوچھا تھا

اس کا جواب لکھ بھیجا نظام و نثر اُردو طلب کی تھی مجموعۂ نظم بھیج دیا نثر کے باب میں تمہارا نام نہیں لکھا مگر یہ لکھا کہ مطبع الہ آباد میں وہ مجموعہ چھاپا جاتا ہے بعد انطباع و حصول اطلاع وہاں سے ملکا کر بھیج دوں گا زیادہ حد ادب نامہ جواب طلب ۔

پھر اس کے جواب میں خواجہ صاحب نے مرزا کو لکھا ہے [۱] :-

”ملشی ممتاز علی خاں صاحب کو میں نے کل لکھا کہ آپ ایک عرضی جناب کھمسن صاحب بہادر افسر مدارس کے حضور میں بھیج دیں اور اُس میں یہ لکھوں کہ حضرت غالب نے آپ کو جس مجموعہ نثر کا ذکر لکھا ہے اُسے میں مرتب کرنا میں عنقریب چھپنا شروع ہوگا کچھ جلدیں مدرسوں کے لئے آپ بھی خریدیں تو آپ کی اس امانت سے کتاب جلد چھپ جائے اس سے بہتر اور کوئی طریقہ صاحب تک ذکر پہنچانے کا مہرہ راے میں نہ آیا۔ جا بجا سے جو آپ کے خطوط جمع کئے گئے وہ اصل تو کہیں سے آئے نہیں نقلیں آئیں۔ سرور کے نام کے ایک خط میں جلال اسہر کا ایک مصرعہ لکھا ہے وہ اسی قدر پڑھا جاتا ہے ۔

زفر در شکر آب است ۔

بعد اِس کے کیا جانے کیا لفظ لکھا ہے ماوراء والوں کے خط کا حال تو آپ پر خرب مریدا ہے ۔ دوسرے لفظ پلشن کو کہیں مذکر لکھا ہے اور کہیں مونث آپ تو اُسے مختلف کہیں بتاتے ۔ مگر یہ خرابی بھی کاتب سے ہوئی ہے ۔ ان دونوں کی تصحیح لکھئے تو کتاب میں صحیح لکھ دیا جائے ۔“

ایک اور خط میں خواجہ صاحب لکھتے ہیں [۱]:—

” یہ جو میں نے عرض کیا تھا کہ مرزا مستعد خان صاحب سے اپنی اردو نثریں لیکر مجھے بھیج دیجئے اس کا کچھ جواب ہی ارشاد نہ ہوا “۔

اس میں شک نہیں کہ عود ہندی کی ترتیب میں مولانا بے خبر لڑکی کو فرمائی کو بہت کچھ دخل تھا۔ ورنہ فوراً مرزا کی بھی مدد شامل حال نہی چنانچہ مرزا غالب نواب انور الدولہ ” شفیق “ کو ایک خط [۲] میں لکھتے ہیں:—

” اگر ان سطور کی نقل میرے مستخدم مولوی غلام غوث خاں بہادر مور ملشی لائسنس گورنری عرب و شمال کے پاس بھیج دیجئے تو ان کو خوش اور مجھ کو مسنون کہجئے گا “۔

ہاں عود ہندی کے معاملے میں مرزا صاحب کی عجلت پسندی بھی قابل ذکر ہے کہیں کہ عود ہندی کا نسخہ جبکہ زیر ترتیب ہے۔ چھپنے میں دیر ہے اور آپ نے نسخوں کے لیے تقاضے شروع کر دیئے ہیں مثلاً ایک خط [۳] مورخہ ۷ مارچ سنہ ۱۸۶۲ ع میں خواجہ صاحب کو لکھتے ہیں:—

” ہاں حضرت! کہئے ممتاز علی خاں کی سعی بھی مشکور ہوگی وہ مجموعہ اردو چھاپا یا چھپاوی دے گا احباب اُس نے طالب ہیں ہاں بعض نے طلب کو بسر حد تقاضا پہنچا دیا ہے “

[۱]—نشان بے خبر م ۱۰۰ -

[۲]—عود ہندی ۱۰۴ -

[۳]—عود ہندی ۱۱۱ -

ایک اور خط [۱] میں لکھتے ہیں:—

”اُجی حضرت! یہ منشی ممتاز علی خاں کیا کر رہے ہیں
رقعے جمع کئے اور نہ جھوٹے فی الحال پلجواب احاطہ میں اُن کی بڑی
خواہش ہے جانتا ہوں کہ وہ آپ کو کہاں ملے جو آپ اُن سے
کہیں مگر یہ تو حضرت کے اختصار میں ہے کہ جتنے مہرے خطوط آپ کو
پہنچے ہیں وہ سب یا اُن سب کی نقل بطریق پارسل آپ مجھ کو بھیج
دیں۔ جی یوں چاہتا ہے کہ اس خط کا جواب وہی پارسل ہو۔ مصروفہ -
تم سلامت رہو قیامت تک [۲]۔“ خواجہ صاحب چاہتے تھے کہ عود ہندی
کا دیباچہ مرزا صاحب خود لکھیں چنانچہ ایک بار اس ضمن میں
مرزا نے یہ لکھا [۳]:—

”بلندہ پرور اگر ایک بلندہ قدیم کہ عمر بھر فرماں پزیر رہا ہو
بڑھاپے میں ایک حکم بجانہ لارے تو مجرم نہیں ہو جاتا۔ مجبومہ
نثر اردو کا انطباع اثر مہرے لکھے ہوئے دیباچے پر موقوف ہے تو اُس مجبومہ
کا چھپ جانا بالتمام میں نہیں چاہتا بلکہ چھپ جانا بالفہم چاہتا
ہوں۔ سعدی علیہ الرحمۃ فرماتے ہیں۔ بیت

رسم ایست کہ مالکان تحریر

آزاد کنند بلندہ پیر

آپ بھی اُسی گروہ یعنی مالکان تحریر میں سے ہیں پھر اِس شعر
پر عمل کریں نہیں کرتے۔ الھ -“

[۱]—عود ہندی، خط ۱۲۴ (جو غالباً جون سنہ ۱۸۶۵ء میں لکھا گیا تھا)

[۲]—یہ خطوط (مہرے) مطبوعہ میں شامل کئے جانے کے لئے طلب کیئے گئے ہیں۔

[۳]—عود ہندی، خط ۱۱۵۔

ایک اور خط مرزا نے یوں لکھا ہے :—

”حضرت پھر و مرشد اس سے آگے آپ کو لکھ چکا ہوں کہ منشی ممتاز علی خاں صاحب سے میری ملاقات ہے اور وہ میرے دوست ہیں۔ یہ بھی لکھ چکا ہوں کہ میں صاحب قراش ہوں۔ اوتھنا بھوتنا نا ممکن ہے خطوط لیتے لیتے لکھتا ہوں اس حال میں دیباچہ کیا لکھوں یہ بھی لکھ چکا ہوں کہ تفتہ کو میں نے خط نہیں لکھا اشعار اُن کے آئے اصلاح دیدی منشاء اصلاح جا بجاحاشیم پر لکھدیا کل جو علایت نامہ آیا اُس میں بھی دیباچہ کا اشارہ اور تفتہ کے خطوط کا حکم مندرج پایا نا چار تحریر سابق کا اعادہ کر کے حکم بجایا [۱] الخ“۔

چودھری عبدالغفور ”سرور“ صاحب نے جو دیباچہ پہلی فصل کا لکھا ہے اُس پر مرزا نے اپنی خوشنودی کا اظہار اِن الفاظ میں کیا ہے [۲] :—

اعا ہا ! جذاب منشی ممتاز علی خاں صاحب مارہرہ پہاچے صاحب یہ تو سیاح گیتی نور ثانی مقدوم جہانیاں جہاں گرد ہیں۔ بہر حال آپ نے دیباچہ بہت اچھا لکھا ہے کذاب کو اُس سے رونق ہو جائیگی الخ۔

آخر کار خدا خدا کر کے عود ہندی کی تڑپ ختم ہونی ہے اور وہ منشی ممتاز علی صاحب کی خدمت میں بھیجی جانی ہے چنانچہ مرزا کو خواجہ صاحب ایک خط یوں لکھتے ہیں [۳] :—

[۱]—عود ہندی خط ۱۲۷۔

[۲]—مکتوب بام چودھری عیدالغفور سرور، عود ہندی، ص ۳۱۔

[۳]—فتاویٰ خبر، ص ۸۴ و ۸۳۔

”جذاب عالی - میں نے ایک عریفہ اِس سے پہلے آپ کو بھیجا ہے - اُس میں یہ مطلب جواب طلب لکھا ہے کہ مولوی صاحب جہانگیر نگری نے جو رسالہ تصنیف کیا ہے اُس کا نام کیا ہے اور وہ کہاں چھپا ہے آج تک جواب نہ آیا - کہیں کر مجھے حیرت نہ ہو، جب ترک جواب حضرت کی عادت نہ ہو - جواب عنایت کیجئے مجھے بلائے انتظار سے نجات دیجئے الحمد للہ کہ عود ہندسی کی ترتیب تمام ہوئی جلد بلند ہوا کر آج ہی منشی ممتاز علی خاں صاحب کی خدمت میں روانہ کر دی اب چھپوانے میں دیر کریں یا جلدی انہیں اختیار ہے -“

خواجہ صاحب کے اس خط میں مولوی صاحب جہانگیر نگری کے رسالے سے مراد ”مرید برہان“ ہے - جو مرزا کی ”قاطع برہان“ کے جواب میں سنہ ۱۲۸۲ھ یعنی سنہ ۱۸۶۶ع میں شائع ہوئی ہے - پس اِس اور نیز مذکورہ بالا تحریر کی بنا پر یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ”عود“ کا نسخہ اگست یا بعد اگست سنہ ۱۸۶۶ع منشی ممتاز علی صاحب کی خدمت میں بھیجا گیا تھا مگر ہاں یہ بھی واضح رہے کہ خواجہ صاحب کا ایک خط جو منشی ممتاز علی صاحب کے نام ہے اُس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ خواجہ نے ”عود ہندسی“ کے نسخہ کو سیدھے منشی صاحب کے پاس نہیں بھیجا تھا علوہ بریں اِسی خط کی بدولت ”عود ہندسی“ نے متعلق کچھ اور باتیں بھی معلوم ہو جاتی ہیں جیسا کہ خواجہ صاحب تحریر فرماتے ہیں [۱] :-

”مرزا فرشتہ صاحب کے نثر کا مجموعہ مرتب کر کے آج مصنف صاحب کے حوالہ کیا کہ غازی الدین حسین خاں صاحب کے پاس

بہیچندیں اور وہ آپ کی خدمت میں روانہ کریں۔ مصلف آپ سے بہت قریب ہیں ایک نظر اُن کو بھی دکھا لیجئے تب چھوڑنا شروع کیجئے تو بہتر ہے فقور نے اِس کے ترغیب دیئے اور لکھوانے اور ہذات خود مقابلہ کرنے ہی میں مصحت نہوں کی بلکہ اتنا تردد اور کہا کہ جو دفعات بریلی سے آئے ہوئے آپ نے کھو دیے اُن کو وہاں سے مکرر منگوایا اور سوائے اِس کے گور، پھور، لکھلہ، کانہور سے کچھ بہم پہنچایا اور تین نذرین مصلف سے اور لہن اور اُن سب کو بھی مجموعہ میں داخل کیا اور جہاں کہیں شک ہوا مصلف سے اُس کی تصحیح کر لی اب اگر یہ مجموعہ طق نسہاں پر رکھا نہ دے اور جلد چھپے تو مصلف پر احسان ہوگا۔ فقہر کے پاس تو اصل موجود ہے جب دیکھے گا کہ آپ نہیں چھپواتے تو اچھے لئے کاتب سے ایک نسخہ اور لکھوا لے گا اور جو جو نقل کے طالب ہوں گے اُن کو دے دیگا۔“

القصة عود ہندی کا نسخہ منشی صاحب کے پاس پہنچا۔ بہت کچھ چھپ کر کافی عرصہ تک کٹھالی میں پڑا رہا کیوں کہ خواجہ صاحب ایک خط میں مرزا کو لکھتے ہیں [۱]:—

”اِس سال روہیگھٹ کا دورہ ہوتا ہے کل تک لشکر رام پور کے علاقہ میں تھا آج بریلی کی حد میں داخل ہوا۔ زندگی باقی ہے تو پانچویں فروری کو یہ دورہ ختم ہوگا اور آلہ آباد پہنچیں گے میں جب آلہ آباد سے مراد آباد لشکر میں شامل ہونے کو آیا تھا میرٹھ ہو کر آیا وہاں منشی ممتاز علی خاں صاحب کے بھانجے نے آپ کی اردو انشا مجھے دکھائی سب چھپ گئی ایک صفحہ اخیر کا باقی ہے خاں صاحب نے

قطعۃ تاریخ کے انتظار میں کہ کوئی کھدے پھینک رکھا ہے۔ مراد آباد میں اخبار 'جلوۃ طور' کا مہتمم بھی وارد تھا وہ کہتا تھا کہ میں نے ویسے ہی نا تمام پچیس جلدیں لیں اور لوگوں کو دیں میں نے خاں صاحب کو لکھا تو ہے کہ قطعۃ تاریخ کا ہونا فرض نہیں۔ میں ہی اُس صفحہ کو چھپوا کے کتاب تمام کر دیجئے دیکھئے خدا کرے کہ وہ مان لیں۔"

چودھری عبدالغفور "سرور" کے لکھے ہوئے دیباچے کا جو اقتباس پہلے مذکور ہے اُس سے ثابت ہے کہ چودھری صاحب نے اچھے مرتب کئے ہوئے مجموعے کا تاریخی نام 'مہر غالب' رکھا ہے چنانچہ اسی کو یعنی سنہ ۱۲۷۸ھ (سنہ ۱۸۶۱ع یا سنہ ۱۸۶۲ع) کو بعض حضرات نے تمام عود ہندی کا سال ترتیب یا سال اشاعت سمجھا ہے مگر حقیقت میں "عود ہندی" کی اشاعت سنہ ۱۸۶۸ع میں مرزا کی وفات سے کل چار مہینے پہلے ہوئی ہے کہیں کہ اُس کے اخیر میں تاریخ اشاعت ۲ وجب سنہ ۱۲۸۵ھ ۱۵ اکتوبر سنہ ۱۸۶۸ع درج ہے باقی اِس کی تالیف کے بارے میں پہلے بتایا جا چکا ہے کہ تمام مسودہ سنہ ۱۸۶۶ع میں پایۂ تکمیل کو پہنچکر مالک مطبع کے حوالے کیا۔

چونکہ عود ہندی کی پہلی اشاعت کا مہسر آنا اب آسان کام نہیں لہذا اُس کے متعلق چند ضروری باتیں ذیل میں دی جاتی ہیں۔

۱—تقطیع بڑی $9 \frac{1}{4} \times 9$ انچ۔

۲—کاغذ سفید لکھائی چھپائی معمولی۔

۳—حجم ۱۸۸ صفحے۔

۴—کتابت میں ہائے معروف اور ہائے معہول کا لحاظ نہیں۔

۵—چہایے کی غلطیاں بہت ہیں باوجودیکہ مولانا "بے خبر" نے صحت کا بہت اہتمام کیا تھا۔

خواجہ صاحب نے مولوی عبدالقہوم صاحب صدر امین علی گڑہ کو اچھ ایک خط میں عود ہندی کے اس مطبوعہ نسخے کی بابت یہ لکھا ہے:—

"عود ہندی یعنی مرزا غالب کے رقعات کا مجموعہ مجھ تک پہنچا انسوس ہے کہ نہایت غلط چھپا بہت جگہ غلطی سے مطلب خبط ہے۔"

جب عود ہندی چھپ چکی تھی اور اردوے معلیٰ چھپ رہی تھی تو مرزا غالب نے ایک خط خواجہ صاحب کو لکھا تھا جس میں انہوں نے "عود ہندی" کے نسخے کو مہمل قرار دیکر دوسرے مجموعے کی ضرورت بتلائی تھی چنانچہ اس خط کے جواب میں خواجہ صاحب عود ہندی کی نسبت لکھتے ہیں:—

"پہلا مجموعہ اگر ایسا مہمل چھپا تو دوسرے کا چھپنا بہت مناسب ہوا" خلاصہ یہ کہ باوجود تمام کوششوں کے "عود ہندی" مرزا غالب اور خواجہ "بہتکبر" دونوں کے نزدیک تسلی بخش اور صحیح نہ چھپی۔

پہلے ادیشن کے بعد مختلف مطابع سے عود ہندی کے جو ادیشن شایع ہوئے ہیں ان میں سے یہ ادیشن مہری نظر سے گزرے ہیں:—

۱—مطبع نارائینی دہلی ۲۳ فروری سنہ ۱۸۷۸ع (۲۰ صلو سنہ ۱۲۹۵ھ)۔

۲—مطبع نولکشور کان پور ستمبر ۱۸۷۸ع (رمضان ۱۲۹۵ھ)۔

۳—مطبع مزید عام آگرہ مئی سنہ ۱۹۱۰ء -

۴—مطبع فولکشور واقع کان پور سنہ ۱۹۱۳ء (بار چہارم) -

۵—مطبع مسلم یونیورسٹی عای گڑہ سنہ ۱۹۲۷ء -

۶—نیشنل پریس الہ آباد سنہ ۱۹۲۹ء -

۷—مطبع انوار احمدی ، الہ آباد -

۸—مطبع کریمی لاہور -

۹—گلزار ہند اسٹیم پریس لاہور -

عود ہندی مکمل یا اس کا کم و بیش حصہ مختلف امتحانات کے نصاب میں داخل ہے اور مہرا خیال ہے کہ پہلے آڈیشن کے بعد ”عود“ کے کل تقریباً ۱۲ ہزار نسخے مختلف مطابع سے شایع ہو چکے ہیں اور پہلے آڈیشن اور دیگر آڈیشنوں میں جو بائیں نمایاں طور پر ملتی ہیں وہ یہ ہیں -

۱—پہلے آڈیشن کے ہر ورقے کے عنوان میں شمار کا عدد درج نہیں لیکن بعد کے آڈیشنوں میں درج ہے -

۲—آخر زمانے کے بعض آڈیشنوں کے سرورق پر کتاب کا نام اس طرح درج ہے [۱] :-

”عود ہندی“

مسمیٰ باسم تاریخی

مہر غالب“

لیکن پہلے آڈیشن کے سرورق پر اس قسم کی عبارت نہیں -

[۱]—(۱) نسخہ مطبوعہ انوار احمدی پریس الہ آباد - (۲) مطبع مسلم یونیورسٹی

علی گڑھ - (۳) گلزار ہند اسٹیم پریس لاہور -

۳۔ ذیل کی عبارتیں عود ہندی کے عام نسخوں میں اُن خطوط کی عبارتوں کے ساتھ شامل ہیں جو چودھری عبدالغفور سرور کے نام میں مکر پہلے اڈیشن میں حاشیوں پر مندرج ہیں اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جس طرح پہلے اڈیشن میں مندرج ہیں - مرزا نے اچھے قلم سے اُن کو اُسی طرح لکھا تھا -

(۱) " اب روئے سخن حضرت صاحب عالم کی طرف ہے " -

خط نمبر ۳

(۲) " اب خطاب جذاب حضرت عالم کی طرف ہے " -

خط نمبر ۵

(۳) " یہاں سے روئے سخن صاحب عالم کی طرف ہے " -

خط نمبر ۶

(۴) " یہاں سے روئے سخن حضرت پیر و مرشد صاحب عالم کی

طرف ہے " -

خط نمبر ۱۸

(۵) " اب روئے سخن حضرت عالم کی طرف ہے " -

خط نمبر ۲۸

عود ہندی کی اشاعت کے باب میں جو کوششیں اب تک ہوئی ہیں وہ ہماری شکر گزاری کی مستحق ہیں لیکن ساتھ ہی اس کے یہ امر نہایت ہی افسوس ناک ہے کہ عود ہندی کے افلاط و اسقام کی درستی کی طرف مطلق توجہ نہیں کی گئی - ذیل میں بطور نمونہ دو عبارتوں کا صحیح مسودہ اصل خطوط کے مطابق پیش کیا جاتا ہے پھر

اُن کی وہ غلط صورتیں لی جاتی ہیں جو عود ہندی کے پہلے آئیشن میں اور اُس کے تجمع میں دوسرے آئیشنوں میں بھی پائی جاتی ہیں :-

عود ہندی میں مطبوعہ

اصل عبارت

پیر و مرشد فقیر ہمیشہ آپ کی خدمت گزاری میں حاضر اور غیر قاصر رہا ہے -

(۱) پیرو مرشد فقیر ہمیشہ آپ کی خدمت گزاری میں حاضر اور غیر حاضر رہا ہے -

[مکتوب بنام قاضی عبدالجمیل بریلوی]

جذاب قاضی صاحب کو سلام اور قصیدے کی بندگی اڈر مجھے قوتِ ناطقہ پر تصرف باقی رہا ہوتا تو قصیدہ کی تعریف میں ایک قطعہ اور حضرت کی مدح میں ایک قصیدہ لکھتا بات یہ ہے کہ جو انہیں شایستہ مدح میں ہے - میں اب رنجور نہیں -

[مکتوب نمبر ۱۵۴ بنام قاضی عبدالجمیل بریلوی]

(۲) جذاب قاضی صاحب کو سلام اور قصیدہ کی بندگی - اگر مجھے قوتِ ناطقہ پر تصرف باقی رہا ہوتا تو قصیدہ کی تعریف میں ایک قطعہ اور حضرت کی مدح میں ایک قصیدہ لکھتا - بات یہ ہے کہ جو میں شایستہ مدح نہیں تو یہ شتائشِ راجعِ آپ کی طرف ہوگی - گویا یہ قصیدہ آپ ہی کی مدح میں ہے -

میں اب رنجور نہیں -

مطبع مفید عام آگرہ (۱۹۱۰ء) کے نسخے میں بعض عبارتیں پہلے
اقتیشن کی عبارتوں سے جس قدر مختلف ہوگئی ہیں اس کا کسی قدر
اندازہ ذیل کے نقشے سے ہو سکتا ہے :—

آگرہ والا نسخہ

بہار اذیشن

- (۱) صاحب ید مثنوی تو مہرے (۱) صاحب ید مثنوی تو مہرے
واسطے ایک مرتبہ ہوگئی -
ہے ! اس بزرگوار کے جگر
میں کیا کیا گھاؤ پڑے ہوں
کے تب یہ تراویں خون نابہ
ظہور میں آئی ہوگی -
- (۱) صاحب ید مثنوی تو مہرے
واسطے ایک مرتبہ ہوگئی -
ہے ! اس بزرگوار کے جگر
میں کیا کیا گھاؤ پڑے ہوں
کے تب یہ تراویں خون نابہ
ظہور میں آئی ہوگی -

- (۲) وہ چیز حصے میں اگر (۲) وہ چیز حصے میں اگر
پارسوں کے آئی ہے ہاں اردو
زبان میں اہل ہلد نے وہ چیز
پائی ہے - مہر تقی علیہ الرحمة
چیز پائی ہے - مرتضیٰ
علیہ الرحمة -
- (۲) وہ چیز حصے میں اگر
پارسوں کے آئی ہے ہاں اردو
زبان میں اہل ہلد نے وہ چیز
پائی ہے - مہر تقی علیہ الرحمة
چیز پائی ہے - مرتضیٰ
علیہ الرحمة -

نمبر ۲۹ ص ۴۳

- (۳) خدا کرے تم تکلف نہ کرو (۳) خدا کرے تم تکلف نہ کرو
اور اس امر کے اظہار میں
توقف نہ کرو خفقانی آدمی
کو بغیر حال معلوم ہوئے آرام
نہیں آتا -
- (۳) خدا کرے تم تکلف نہ کرو
اور اس امر کے اظہار میں
توقف نہ کرو خفقانی آدمی
کو بغیر حال معلوم ہوئے آرام
نہیں آتا -

نمبر ۹۴ ص ۱۰۴

خواجہ صاحب نے عود ہندی کا جو قلمی نسخہ منشی ممتاز علی صاحب کے پاس چھپنے کے لئے بھیجا تھا اُس کے متعلق منشی صاحب کو لکھا تھا کہ فقہر کے پاس تو اصل موجود ہے - خواجہ صاحب کی اس تحریر کی بنا پر میں نے کوشش کی کہ خواجہ صاحب نے اپنا جو ذاتی کتب خانہ چھوڑا ہے اُس میں کہیں وہ نسخہ مل جائے - مگر خواجہ صاحب کے جو اموزہ بنارس میں ہیں اُن کی زبانی معلوم ہوا کہ اُن کا بے بہا سرمایہ بنارس ہی میں ضائع ہو کر مفقود ہو چکا ہے تاہم ہلوز کوشاں ہوں - ممکن ہے کہ کہیں وہ نسخہ دستیاب ہو جائے تاکہ افلاطون کی تصحیح یقین کے ساتھ ہو سکے کہوں کہ عود ہندی کے تمام آتشوں میں غلطیاں بہت ہیں اور جیسے جیسے اُس کے آتشیں بڑھتے جا رہے ہیں انہوں نے انہیں غلطیوں میں بھی اچھا خاصا اضافہ ہوتا جا رہا ہے اور مجھے اندیشہ ہے کہ آئندہ انہیں غلطیوں کو کہیں صحت کا درجہ نصیب نہ ہو جائے اور بطور سند پیش کی جائیں -

یہ بھی واضح رہے کہ خواجہ صاحب کے پاس مرزا کے اصل خطوط کہیں سے نہیں آئے تھے بلکہ اُن کی نقلیں اُنہی تھیں پس اگر کہیں اصل خطوط کا پتا لگے تو تصحیح اور بھی بہتر طور پر ہو سکتی ہے ؛ اکثر خطوط کی تاریخیں معلوم ہو سکتی ہیں اور بعض خطوط کے مضامین میں اضافہ ہو سکتا ہے - چنانچہ جذاب قاضی معتمد خلیل صاحب رئیس اعظم بریلی کے پاس مرزا کے جو اصل خطوط ہیں اور جن میں سے بیشتر عود ہندی میں شائع ہو چکے ہیں اُن کی بدولت میں تصحیح بھی کر سکا ہوں اور بہت سے خطوط کی تاریخیں بھی معلوم کر سکا ہوں

اور کئی خطوط کے مضامین میں اضافہ کرسکا ہوں چنانچہ ایک خط [۱] مطبوعہ نسخوں میں صرف اس قدر ہے :-

”جناب عالی وہ غزل جو کہاں لایا تھا وہاں پہنچی جہاں اب میں جانے والا ہوں یعنی عدم - مدعا یہ کہ کم ہوگئی - مگر اصل مکتوب کی پوری عبارت یہ ہے :-

جناب عالی - وہ غزل جو کہاں لایا تھا وہاں پہنچی جہاں اب میں جانے والا ہوں یعنی عدم - مدعا یہ کہ کم ہوگئی -

کہات میں مدعا بر آری کی
ہم نے غوروں کی غم کساری کی

تقدیم و تاخیر مصدعہیں کر کے دھلے دو! اس میں کوئی سقم نہیں -
مدعا برآری کیستہوں کا لفظ ہے میں اس طرح کے الفاظ سے احتراز کرتا ہوں
مگر چونکہ من حیث المعنی یہ لفظ صحیح ہے مضائقہ نہیں -

قطرہ سے بسکہ حہرت سے نڈھ پرور ہوا

خط جام سے سراسر رشتہ گوہر ہوا

اس مطلع میں خیال ہے دقیق مگر کوہ کلدن و کاہ بر آوردن یعنی لطاف زیادہ نہیں - قطرہ ٹپکے میں بے اختیار ہے بقدر یک مژہ برہزدن کہات و قرار ہے - حہرت ازالہ حرکت کرتی ہے قطرہ سے حہرت سے ٹپکنا بھول گیا - برابر برابر ہوندیں جو تہم کر وہ گئیں تو پھالی کا خط بصورت اس ناکے کے بن گیا جس میں موتی پروئے ہوں -

لہتا نہ اگر دل تمہیں دیتا کوئی دم چہن

کرتا جو نہ مرتا کوئی دن آہ و غماں اور

یہ بہت لطیف تقریر ہے ' لیتا کو ربط ہے چھن سے - کرنا مربوط ہے
 آہ و فغاں سے ' عربی میں تعہد لفظی و معنوی دونوں معیوب ہیں -
 فارسی میں تعہد معنوی معیوب اور تعہد لفظی جائز ہے بلکہ فصیح اور
 بلاغ و بختہ تقلید ہے فارسی کی - حاصل معنی مصرعتوں یہ کہ اگر
 دل تمہیں نہ دیتا تو کوئی دم چوں لیتا - اگر نہ مرنے تو کوئی دن آہ
 و فغاں کرتا -

ملنا اگر نہیں ترا آسان تو سہل ہے
 دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں
 یعنی اگر تھرا ملنا آسان نہیں تو یہ امر معجزہ پر آسان ہے -
 زہر اگر ترا ملنا آسان نہیں نہ سہی نہ ہم مل سکیں گے نہ کوئی اور
 مل سکے گا - مشکل تو یہ ہے کہ وہی ترا ملنا دشوار بھی نہیں - جس سے
 تو چاہتا ہے مل بھی سکتا ہے مگر تو ہم نے سہل سمجھ لیا تھا مگر
 رشک کو اپنے اوپر آسان نہیں کر سکے ۱۲ -

حسن اور اُس پہ حسن ظن رہ گئی ہوا بھوس کی شرم
 اپنے پے اعتماد ہے شہر کو آزمائے کہوں
 مولوی صاحب کہا لطیف معنی ہیں داد دینا - حسن عارض
 اور حسن ظن دو صفتیں محبوب میں جمع ہیں یعنی صورت اچھی ہے
 گمان اس کا صحیح کہی خطا نہیں کرتا اور یہ گمان اُس کو بہ نسبت اپنے
 ہے کہ میرا مارا کبھی نہیں بچتا اور میرا تو ہرگز خطا نہیں کرتا پس جب
 اُس کو اپنے اوپر ایسا بھروسہ ہے تو رقیب کا امتحان کیوں کرے ' اور حسن
 ظن نے رقیب کی شرم دکھ لی ورنہ یہاں معشوق نے مغالطہ کھایا تھا -
 رقیب عاشق صادق نہ تھا ہوسناک آدمی تھا - اگر پائے امتحان
 درمیان آتا تو حقیقت کھل جاتی -

تجہ سے تو کچھ، کلام نہیں لکھن اے ندیم
مہرا سلام کہو اگر نامہ بر ملے

یہ مضمون کچھ، آواز چاہتا ہے یعنی شاعر کو ایک قاصد کی ضرورت ہوئی مگر کھنگا یہ کہ قاصد کہیں معشوق پر عاشق نہ ہو جائے، ایک دوست اُس عاشق کا ایک شخص کو لایا اور اُس نے عاشق سے کہا کہ یہ آدمی مضعدار اور معتد علیہ ہے۔ میں سامن ہوں کہ یہ ایسی حرکت نہ کرے گا۔ خیر اُس کے ہاتھ خط بھیجا گیا۔ قصارا عاشق کا گمان سچ ہوا۔ قاصد مکتوب الیہ کو دیکھ کر والہ و شیفکہ ہو گیا کیسا خط کیسا جواب۔ دیوانہ بن کھڑے پہاڑ جنگل کو چل دیا۔ اب عاشق اِس واقعہ کے وقوع کے بعد ندیم سے کہتا ہے کہ غیب داں تو خدا ہے کسی کے باطن کی کسی کو کھا خبر۔ اے ندیم تجہ سے کچھ کلام نہیں اگر نامہ بر کہیں مل جائے تو اُس کو مہرا سلام کہو کہ کہوں صاحب تم کیا کیا دعوے عاشق نہ ہونے کے کر گئے تھے اور انجام کار کیا ہوا۔

کسوئی دن گر زندگانی اور ہے
اچھ جی میں ہم نے تہانی اور ہے

اِس میں کوئی اشکال نہیں جو لفظ ہوں وہی معنی ہیں۔ شاعر اپنا قصد کیوں بتائے کہ میں کیا کروں گا مبہم کہتا ہے کہ کچھ کروں گا خدا جانے شہر میں یا نواح شہر میں تکہ ہلنا کر فقہر ہو کر بیتھ، دھے یا دمیں چھوڑ کر پردیس چلا جائے [۱]۔

خواجہ صاحب کا ایک خط پہلے درج کیا جا چکا ہے جس میں انہوں نے لکھا ہے کہ جو مضمون اعلان کے لائق نہ تھے وہ نکال دیے گئے مگر

[۱]—اِس خط کے پیشتر مسودے کا مکتب دیوان غالب، مطبوعہ نظامی پریس بدائوں ابتدا میں شائع ہو چکا ہے۔

اِس خط اور چلند خطوں کی عبارتوں سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ عود ہمدی کے بعض خطوں کی کچھ عبارتیں قطع و برید کی زد میں ضرور آگئی ہیں۔ اس موقع پر میں جناب قاضی محمد خلیل صاحب رئیس اعظم پریلی کا یہ دل سے شکر ادا کرتا ہوں کہ انہوں نے اس معاملے میں میرے ساتھ نہایت دریا دلی سے کام لیا ہے۔

عود ہمدی کی ترتیب میں اگرچہ خواجہ صاحب نے بذات خود بہت کوشش کی اور مرزا نے بھی اس میں ان کی مدد کی۔ تاہم یہ کل ۱۱۸ ہی خطوں کا مجموعہ بن سکا۔ وجہ یہ کہ بہت سے خطوط کتاب کی ترتیب کے وقت مل نہ سکے تھے اور کچھ خط ایسے ایسے بھی تھے جن کا شائع کرنا مناسب نہ سمجھا گیا اور اس لیے وہ خارج کر دیے گئے۔ خیر جو کچھ ہو سو ہو۔ ان تمام خطوط کی ترتیب پر جب ہم علمی اور ادبی حیثیت سے غور کرتے ہیں تو صاف معلوم ہوتا ہے کہ دونوں فصلوں کے بہت سے خطوط اور خصوصاً ابتدائی خطوط کا کما حقہ سمجھنا سمجھانا کوئی آسان کام نہیں ہے کیونکہ یہ خطوط ایسے خطوط کے جواب میں ہیں جن میں کسی مشکل شعر کے معنی پوچھے گئے ہیں یا کوئی تحقیق طلب مسئلہ فارسی یا اردو کا دریافت کیا گیا ہے۔ ”عود ہمدی“ کے سارے خطوں پر تبصرہ کرنے کی اِس مضمون میں گنجائش نہیں اِس لیے فصل اول کے پہلے خط کی صرف چلند سطریں بطو نمونہ یہاں نقل کی جاتی ہیں:—

”چودھری صاحب شفیق مکرم کی خدمت میں بعد ارسال سلام مسنون عرض کرتا ہوں کہ آپ نے ذرۂ پروزی اور درویش نوازی کی روزنہ میں سزاوار ستائش نہیں ہے۔ ایک سہامی زادۂ ہیچمدان اور پھر

دل الفسردہ ، دروں فوسردہ - ہاں ایک طبع موزوں اور فارسی زبان سے لگاؤ رکھتا ہوں اور یہ بھی یاد رہے کہ فارسی ترکیب الفاظ اور فارسی اشعار کے معنی کی پرواز میں مہرا قول اکثر خلاف جمہور پایئمے کا اور حق ہتھانہں مہرے ہو گا - پہلے میں حضرت سے پوچھتا ہوں کہ یہ صاحب جو شرحیں لکھتے ہیں کیا یہ سب ایزدی سرورہں ہیں اور ان کا کلام وحی ہے - آپ قیاس سے معنی پھدا کرتے ہیں - یہ میں نہیں کہتا کہ ہر جگہ ان کا قیاس غلط ہے مگر یہ بھی کوئی کہہ نہیں سکتا کہ جو کچھ یہ فرماتے ہیں وہ صحیح ہے - اسی چہاے میں کہ جس کا آپ حوالہ دیتے ہیں ملکہ باشم عقل کل الخ اس شعر کی شرح کو ملاحظہ کیجئے عبارت دو تعہد سے لہریز کہ مقصود شارح کا سمجھا بھی نہیں جاتا اور جب غور و تامل کے بعد سمجھ لہجئے تو وہ معنی ہرگز لائق اس کے نہیں ہیں کہ فکر سلیم اس کو قبول کرے پھر احسان تو بشکافتہ الخ اس مصرعہ کی توجیہ کتنی بھڑا اور بے نفع ہے عرفی کو کہاں سے لڑوں جو اس سے پوچھوں کہ بھائی تو نے اس شعر کے کیا معنی رکھے ہیں ۔۔

عود ہندی کے کسی ادیشن پر ایک سرسری نظر ڈالو تو یہ بھی معلوم ہو جائے گا کہ کسی ایک مکتوب الیہ کے سب خط ایک ہی جگہ نہیں ہیں - کتابت کی تاریخوں کے سلسلے سے بھی خطوں کی ترتیب نہیں ہوتی ہے بلکہ کتاب کے ترتیب فیملے والوں نے تاریخوں کو سراسر حذف کر دیا ہے - چنانچہ قاضی عبدالجلیل صاحب بریلوی مرحوم کے نام جو خط ”عود ہندی“ میں ”درج ہیں اُن میں سے بعض کے اصل نسخے محفوظ ہیں اور ان میں کتابت کی تاریخ موجود ہے (جیسے خط ۱۳۲ - ۲۰ نومبر ۱۸۵۵ء ، خط ۱۷۳ - ۳۰ جون ۱۸۶۱ء ، خط ۱۳۹ - ۲۹ اپریل ۱۸۵۹ء) -

اب سوال یہ ہوتا ہے کہ یہ بے ترتیبی کیوں کر واقع ہوئی - غالب یہ کہ کتاب کے ترتیب دیئے والوں میں سے ہر ایک کو جس سلسلے سے خطوط ملتے گئے اسی سلسلے سے وہ مجموعہ میں شامل ہوتے رہے اور اسی ترتیب سے کتاب شائع ہوئی - مثلاً خواجه صاحب کے نام مرزا غالب کا ایک خط یہ ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ مرزا "عود ہندی" میں شامل کیے جانے کے لئے خطوں کو جمع کر کے بھیجتے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ حق التصنیف کی جلدیں بھی طلب کر رہے ہیں :-

"پھر و مرشد کرنی صاحب ڈپٹی کلکٹر ہیں کلکتہ میں مولوی عبدالغفور خاں اُن کا نام اور نساخ اُن کا تخلص ہے میری اُن کی ملاقات نہیں انہوں نے اپنا دیوان چھاپے کا موسوم بہ "دفتر بے مثال" مجھ کو بھیجا اُس کی رسید میں یہ خط میں لے اُن کو لکھا - چونکہ یہ خط مجموعہ نثر اردو کے لائق ہے آپ کے پاس ارسال کرتا ہوں اور ہاں حضرت وہ مجموعہ چھپے گا یا ملتے یا چھپے گا بالفہم - چھپ چکا ہو تو حق التصنیف کی جتنی جلدیں ملنی مستعار علی خاں صاحب کی ہست اقتضا کرے فقیر کو بھیجئے والسلام -"

اِس کے بعد مولانا نساخ کے نام کا یہ خط [۱] درج ہے :-

"جلاب مولوی صاحب قلم یہ درویش گوشہ نشین جو موسوم باسدالہ اور متخلص بہ غالب ہے مکرمیت حال کا شاکر اور آئندہ افزائش ہدایت کا طالب ہے دفتر بے مثال کو عطیہ کبریٰ اور موہبت عظمیٰ سمجھ کر یاد آوری کا احسان مانا الع

[۱] - (عود ہندی) خط ۱۱۲ -

[۲] - (عود ہندی) خط ۱۱۳ -

مود ہندی میں منشی غلام بسم اللہ کے نام کا خط سب کے آخر میں ہے اس کے قبل مرزا کی لکھی ہوئی دو تقریضیں اور تین دیباچے ہیں پھر ان تقریضوں اور دیباچوں کے قبل خطوط ہی خطوط ہیں۔ اب سوال یہ ہے کہ ترتیب میں منشی غلام بسم اللہ کے نام کا خط تقریضوں اور دیباچوں کے بعد کیوں ہوا۔ مہرے نزدیک یہ بات یہی ہے کہ منشی صاحب مہرتم میں ناظر تھے وہاں منشی ممتاز علی صاحب کو ان کے نام کا خط اُس وقت ملا ہوگا جب کہ مود ہندی قریب قریب چھپ گئی ہوگی اس لئے منشی صاحب نے اُس کو آخر میں جگہ دیدی۔

مود ہندی کی پہلی فصل کا مسودہ خواجہ صاحب کے پاس چودھری عبدالغفور سرور نے بھجوا دیا لیکن دوسری فصل کے باب میں سوال یہ ہوتا ہے کہ اس کا کس قدر مواد خواجہ صاحب نے اپنی طرف سے جمع کیا ہے اور کس قدر مرزا کی مدد سے ان کے پاس پہونچا۔ اس کے باب میں یہ جاننا چاہئے کہ خواجہ صاحب نے جو یہ لکھا ہے کہ کاپی اور لکھنؤ اور بریلی اور گردکھ پور اور اکبر آباد سے تحریریں فراہم کیں [۱] اس کی بنا پر یہ ضرور ہے کہ موسومہ ذیل حضرات کے نام کے خطوط خواجہ صاحب نے بذات خود جمع کئے البتہ یہ ممکن ہو کہ ان کی فراہمی میں منشی محمد ممتاز علی صاحب سے مدد ملی ہو:—

۱—نواب انور الدولہ سعد الدین شفیق (کاپی)

۲—مرزا حاتم علی مہر (اگرہ)

مرزا وحیم بیگ (مہر تھی) [۲]

[۱]—نفاذ پے خبر ص ۸۲۔

[۲]—ان کے نام جو ایک خط ”مود ہندی“ میں ہے ”دہ قلع پڑھان“ کے مباحثہ کے زمانے میں الگ چھپ چکا تھا۔ [ادارہ]

۴۔ مولوی عبدالرزاق شاکر [۳] گورکھ پور)

۵۔ قاضی عبدالجلیل (بریلی)

۶۔ مفتی سید محمد عباس (لکھنؤ)

۷۔ خواجہ صاحب

۸۔ مولوی عزیز الدین

۹۔ ملشی مردان علی دغا

۱۰۔ نواب مصطفیٰ خان شہنشاہ

خواجہ صاحب چونکہ اس صوبے کے اعلیٰ حاکم کے مہر ملشی تھے اور ایک معروف ادیب بھی تھے لہذا اس صوبے سے تعلق رکھنے والی تحریروں کو وہ باسانی اکٹھا کر سکے باقی جس طرح مولوی عبدالغفور نساخ کے نام کے خط کا مسودہ خواجہ صاحب کے پاس مرزا نے خود بھیجا تھا اسی طرح ممکن ہے کہ ان حضرات کے نام کے خطوط کی نقلیں بھی مرزا غالب ہی نے خواجہ صاحب کو بھیجی ہوں جیسا کہ خواجہ صاحب خود لکھتے ہیں کہ مرزا سے بہت کچھ حاصل کیا [۴] :-

۱۔ مولوی عبدالغفور نساخ

۲۔ میر مہدی حسین متجروح

۳۔ میر سرفراز حسین

۴۔ نواب علاء الدین خاں بہادر

۵۔ ملشی ہر گویاں تفتہ

۶۔ مرزا یوسف علی خاں عزیز

۷۔ حافظ از طرف ظہیر الدین

[۳]۔ مولانا کا وطن مچھلی شہر ہے مگر اس زمانے میں گورکھ پور میں مقیم تھے ۔

[۴] فاضل پریس ' ۸۲ -

ہند کے ساحل پر واقع ہے اس کا کچھ حصہ تو حبش کی حکومت میں ہے اور باقی کے فرنگیوں نے حصے بخرے کر لئے ہیں - جلوہی حصہ اٹلی کے قبضہ میں ہے اور شمالی حصہ جس میں ژبوتی (Jibuti) کا مشہور بندر واقع ہے فرانسیسیوں کے پاس ہے اور ان دونوں کے بیچ کا حصہ انگریزی سلطنت میں شامل ہے -

حبش کے موسم کچھ ہندوستان ہی کے طرح ہیں اکتوبر سے فروری تک جازا مارچ سے جون تک گرمی اور جولائی سے ستمبر تک بارش - اس ملک میں جنگل بہت ہیں جن میں کھجور - زیتون اور چھتر کثرت سے ہیں ان کے علاوہ انجھر نلونگی نیبو انلو اور آڑو کے درخت بھی پائے جاتے ہیں اور قہوہ کی کاشت بھی ہوتی ہے - یہاں کے لوگ اپنے روزمرہ کے استعمال کے لئے کھجور جو اور جوار کی کھیتی کرتے ہیں اور روئی اور گنا بھی پیدا کرتے ہیں - قہوہ دو قسم کا ہوتا ہے گٹھا قسم کا قہوہ زیادہ تر حبش ہی میں استعمال ہوتا ہے مگر بوہیا قسم کے قہوہ کی مانگ باہر کے ملکوں میں ہے بیسویں صدی میں روئی کی کاشت میں ترقی ہوئی ہے بعض مقامات کی زمین روئی کے کاشت کے لئے اس قدر موزوں ہے کہ سال میں دو اور کہیں کہیں تین فصلیں ہوتی ہیں - حبش کے جنگلوں میں شہر بدر - چیتے اور بھوٹے بڑی تعداد میں پائے جاتے ہیں اور حبشی اُمرا ہرن کا شکر چمکتوں سے اور شکر مرغ کا شکر کتوں سے کرتے ہیں -

تصارت کی اشیاء حبش میں کم ہیں - زیادہ تر قہوہ - جانوروں کی کہانیں - ہاتھی دانت اور شکر مرغ کے پر ملک سے باہر بھیجے جاتے ہیں اور ان کے عوض میں حبش والے سوتی کپڑا چاول شکر اور ہندو تیل خریدتے ہیں قہوہ کی بڑی مقدار امریکا جاتی ہے اور سوتی کپڑا امریکا

انگلستان اور ہندوستان سے آتا ہے اس ملک میں ہندو کا نہیں ہیں اس لئے تجارت اطالوی فرانسیسی اور انگریزی شمالی لہند کے بندروں سے ہوتی ہے جن سب کا تعلق عدن سے ہے۔ انیسویں صدی کے آخر تک اس ملک میں ایک فرنگی ڈالر سکے کا رواج تھا اور پہاڑی نیک کی سلیں اور کارٹس بھی سکوں کی طرح استعمال کئے جاتے تھے۔ سنہ ۱۹۰۵ء میں دارالسلطنت آدس ابے با (Adis Ababa) میں بیلک آف اہی سہلیا قائم ہوا اور اس کو حبش میں سکے بنانے اور نوٹ جاری کرنے کا اختیار دیا گیا۔ تجارت کی سستی کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ملک پہاڑی اور جنگلی ہے اور اس میں شہر اور قصبے چھوٹے اور کم ہیں اور آمدورفت کے راستے محدود ہیں صرف ایک ریل کی لائن ہے جو ژبوتی سے نکل کر حبش کے اندرونی حصے میں کچھ دور تک چلی گئی ہے برقی تار دارالسلطنت سے صرف چند شہروں تک پھیلے ہیں اور ماک بہر میں ٹیلیفون کی صرف ایک لائن ہے۔ سڑکیں کم ہیں اور باربرداری کا کام گدھوں خچروں گھوڑوں اور اونٹوں سے لیا جاتا ہے۔

حبش کے باشندے ظاہر ہے کہ حبشی ہونگے مگر اس قوم کے قوام میں مصری اور حبشی خون کی بھی آمیزش ہے۔ مصر اور یمن سے حبش کے تعلقات پرانے ہیں۔ مصر کی تاریخ کا انکشاف وہاں کے پرانے کتبوں سے ہو رہا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک زمانہ میں مصر کے بادشاہوں نے حبش کو فتح کیا تھا اور حبش والے شاہان مصر کو حبشی قلم سونا اور ہاتھی دانت خراج میں دیتے تھے۔ مسیح سے قبل ٹھہراہویں صدی میں حبش والوں نے آزادی حاصل کر کے اپنی سلطنت الگ قائم کر لی اور کچھ ایسا پانسنہ پلٹا کہ آٹھویں میں مصر کو فتح کر کے وہاں ایک حبشی شاہی خاندان قائم کر دیا جس نے مصر پر سو برس سے زیادہ

حکومت کی اس خاندان کے زوال کے بعد مصر والے خود مختار ہو گئے مگر وہ حبش کو پھر نہ فتح کر سکے تاہم مصر اور حبش کے تمدنی تعلقات جاری رہے عرب کا جنوبی صوبہ یمن جو کسی زمانہ میں تہذیب کا گہوارہ تھا بحیرہ قلزم کے ایک طرف ہے اور حبش دوسری طرف۔ مورخ بیان کرتے ہیں کہ یمن کے حمیر اور حبش والوں میں پرانے تعلقات تھے۔ چھٹی صدی عیسوی میں جب یمن میں عیسائیوں پر سختی ہوئی تو روم (Rome) کے شہنشاہ نے حبش کے عیسائی فرماں روا سے درخواست کی کہ وہ عیسائیوں کی مدد کرے چنانچہ حبشوں نے خلیج عدن کو عبور کر کے یمن پر حملہ کیا اور پچاس برس تک اس پر قابض رہے۔ مولانا شبلی سہرۃ اللہی میں لکھتے ہیں :-

”حمیر نے یہودی مذہب قبول کر لیا تھا اسی زمانہ کے قریب حبشوں نے عرب کے جنوب میں حکومت قائم کرنی شروع کی اور ایک زمانہ میں حمیریوں کو شکست دیکر اپنی مستقل حکومت قائم کر لی“ اس عہد کا ایک کتبہ جو آج کل ہات آیا ہے اس پر یہ الفاظ ہیں -

”رحمان مسیح اوو روح القدس کی قدرت و فضل و رحمت سے

اس یاد گاری پتھر پر ابرہتہ نے کتبہ لکھا جو کہ بادشاہ حبش اراحمیس

ذہبی مان کا نائب الحکومتہ ہے“ سر ولیم مہور اپنی کتاب Life of

Mohammad میں لکھتے ہیں کہ سنہ ۵۷۰ عیسوی میں حبشی

نائب السلطنت نے مکہ پر حملہ کیا اور کعبہ کو دھانا چاما۔ حبشی لشکر

میں ہاتھی بھی تھے۔ یہی وہ اصحاب فہل ہیں جن کے لشکر کو ابابہلوں نے

کلکریاں مار کر تباہ کر دیا تھا جس کی تعبیر فرنگی مورخ ہیں کرتے ہیں کہ

حملہ آوروں کی فوج میں چھچک کی وبا پھیلی اور وہ غارت ہو گئی۔ عرب

اور حبش کے تعلقات میں یہ بات بھی یاد رکھنے کے قابل ہے کہ جب رسول

عربی نے مکہ میں بھی اسلام کی اشاعت شروع کی اور قریش نے مسلمانوں کو دبی کرنا شروع کیا تو اُن کے ظلم و تعدی سے تلگ آکر مسلمانوں کے ایک گروہ نے اپنے رسول کی اجازت سے حبشہ کو ہجرت کی اور گلی برس تک وہاں قیام کیا قریش نے حبشہ کے بادشاہ نجاشی کے پاس ایک سفارت بھیجی اور اس سے کہا کہ ہمارے مہجر ہم کو حوالے کر دے جائیں مگر نجاشی نے ان کو واپس دینے سے انکار کر دیا - آخر جب رسول نے مدینہ کو ہجرت کی اور اسلام کا اقتدار وہاں قائم ہو گیا تب یہ حبشہ کے مہاجر واپس بلا لیے گئے -

اہل حبشہ روایت کرتے ہیں کہ ان کا شاہی خاندان ملکہ سبا کی اولاد ہے جس کو عرب بلقیس کہتے ہیں اور جو حضرت سلیمان سے ملنے یروشلم گئی تھی یہ بھی کہا جاتا ہے کہ جب بنی اسرائیل گرفتار کر کے بابل بھیجے گئے تھے تو ان میں سے کچھ لوگ حبشہ میں آکر آباد ہو گئے تھے اس کا پتہ بھی چلتا ہے کہ سکندر کی وفات کے بعد جب یونانی بادشاہ مصر پر حکومت کرتے تھے تو حبشہ میں یونانی آتے جاتے تھے مگر اس زمانہ قدیم کی کوئی مستند اور مسلسل تاریخ دستیاب نہیں ہوئی ہے - چوتھی صدی عیسوی میں اس ملک میں عیسائی مذہب کی اشاعت ہوئی اور رفتہ رفتہ سارا ملک عیسائی ہو گیا اور اب تک اسی مذہب پر قائم ہے - جب عرب میں اسلام کا رواج ہوا اور مسلمانوں نے یمن اور مصر کو فتح کر کے وہاں اپنی حکومت قائم کی تو حبشہ کے تعلقات ان ملکوں سے قطع ہو گئے اور یہ قول ایک مردخ کے ہزار برس تک اہل حبشہ سوتے رہے نہ ان کو دنیا کی خبر تھی اور نہ دنیا کو ان کی - اتنا ضرور تھا کہ اہل فرنگ روایت کیا کرتے تھے کہ مشرق میں ایک عیسائی سلطنت قائم ہے جس کے بادشاہ کا نام پوسٹو جان ہے - پندروہویں

صدی میں جب پرتگال والوں نے یورپ کا رخ کیا اور افریقہ کے سواحل کو طے کر کے ہندوستان پہنچنے کی فکر ہونے لگی تو سنہ ۱۴۹۰ع میں ایک پرتگالی سیاح حبش پہنچا اور وہاں کے بادشاہ کو جس کا خطاب نیگس یا نجاشی تھا اپنے بادشاہ کا خط دیا اس وقت سے حبش کے تعلقات پرتگال سے قائم ہوئے اور کبھی کبھی مذہبی یکا نکت کی بنا پر پرتگال واپے مسلمانوں کے خلاف اہل حبش کی مدد کرنے لگے۔ سنہ ۱۷۶۹ع میں جیمس بروس نامے ایک انگریز سیاح دریائے نیل کا منہ پر دریافت کرنے کی دھن میں ابی سہلیا پہنچا تھا اور وقتاً فوقتاً یورپ سے کیتھولک اور پراٹسٹنٹ پادری اپنے اپنے مذاہب کی اشاعت کی غرض سے حبش جایا کرتے تھے مذہب کے ساتھ ساتھ دنیاوی مسائل کا چرچا بھی دھتا تھا اور ان کی بنا پر انیسویں صدی کے شروع میں فرانس اور انگلستان میں خاصی اچھی رقاہت پیدا ہو گئی تھی۔ جب نپولین نے مصر پر حملہ کر کے اس ملک کو اپنے قبضہ میں لانا چاہا تو انگریزوں کو حبش کی فکر دامن گھر ہوئی اور سنہ ۱۹۰۵ع میں پہلی انگریزی سفارت اس فرض سے بھیجی گئی کہ انگلستان اور حبش میں اتحاد قائم کرے اور انگلستان کے واسطے بحیرہ قلزم کے ساحل پر ایک بندر گاہ حاصل کرے، اس وقت سے یہ سلسلہ پادریوں اور سفیروں کا جاری ہے حتیٰ کہ ایک مرتبہ جنگ کی نوبت بھی آچکی ہے۔

حبش کا فرمان روا نیگس کہلاتا ہے جس کے معنی شہنشاہ کے ہیں۔ ملک کے مختلف صوبوں اور اضلاع پر چھوٹے چھوٹے سردار قائم ہیں جن کو اس کہتے ہیں۔ جیسا کہ شخصی حکومت کا دستور ہے۔ جب مرکزی حکومت کمزور ہوتی ہے تو مقامی سرداروں میں خانہ جنگی کا بازار گرم دھتا ہے اور ہر اس یا مقامی حاکم اپنا اقتدار اور دائرہ حکومت وسیع

کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ انیسویں صدی کے وسط میں تھو ڈور (Theodore) حبش کا شہنشاہ تھا اور اس نے لو بھڑ کر قریب قریب سارے ملک پر اپنی حکومت جمائی تھی۔ تھو ڈور سے اور انگریزوں سے پہلے تو خاصہ اچھا انتہاد تھا یہاں تک کہ جب سنہ ۱۸۶۰ء میں انگریزی سفیر پلاؤڈن کو حبشیوں کے ایک قبیلہ نے مار ڈالا تو تھو ڈور نے اس کو سخت سزا دی اور اس قبیلہ کے دو ہزار آدمیوں کو تہ تیغ کیا مگر جب سنہ ۱۸۶۳ء میں تھو ڈور نے ایک خطا ملکہ ونگوریہ کو لکھا اور صیغہ خارجہ کے طرف سے اس کا کچھ جواب نہ دیا تو تھو ڈور کی نظر انگلستان کے طرف سے پھر لگی چنانچہ سنہ ۱۸۶۵ء میں اس نے ناراض ہو کر انگریزی سفیر اور اس کے ساتھیوں کو قید کر دیا اور مسلسل نامہ و پیام کے باوجود ان کو چھوڑنے سے انکار کیا آخر سر رابرٹ نیپیر (Sir Robert Napier) تیس ہزار فوج کے ساتھ حبش بھجے گئے سنہ ۱۸۶۸ء میں انہوں نے ملگ تیل کے مقام پر حبشیوں کو شکست دی اور انگریزی قیدیوں کو رہا کر کے اپنے ساتھ واپس لائے۔ تھو ڈور نے خود کشی کر لی۔

تھو ڈور حبش کے شاہی خاندان سے نہ تھا اس نے حبش کی سلطنت اپنے قوت بازو سے حاصل کی تھی۔ حبش کے شاہی خاندان کا شاہزادہ اور حبش کے تخت و تاج کا وارث مے نے لک (Menelik) گوشہ گمنامی میں پڑا تھا۔ تھو ڈور کے مرنے کے بعد بھی اس کے سن نہیں پھرے جس طرح تھو ڈور نے اپنے زور بازو سے حبش کی سلطنت حاصل کی تھی اسی طرح اس کے مرنے کے بعد ایک سردار جان (John) نامی نے سارے ملک پر اپنا اقتدار جمالیا اور مے نے لک کو اس کی اطاعت کرنی پڑی۔ جان کے زمانہ میں مصر سے اور سودان کے درویشوں سے کبھی کبھی جھپٹ ہو جاتی تھی۔ اٹلی والوں نے بھی اسی زمانے میں

ہمیشہ دوانی شروع کی اور بحصرہ قلم کے کنارہ پر اپنی ایک نو آبداری قائم کر لی۔ سنہ ۱۸۸۹ء میں جان کے مرنے کے بعد میرے لک کی باری آئی۔ اس بادشاہ نے اپنے زمانہ حکومت میں فرنگی ممالک سے تعلقات بڑھائے اور اپنے ملک میں تہذیب و تمدن کو فروغ دیا، فیچ کو نئے ہتھیاروں سے مسلح کیا کہ اہل حبش کو اس قابل بنا دیا کہ وہ دولت فرنگ سے برابری کے دعوے سے بات چیت کرسکیں۔ اٹلی والوں نے اب پھر قدم بڑھانے شروع کئے اور کئی برس کی چھوڑ چھاڑ کے بعد آخر کار سنہ ۱۸۹۶ء میں آدروا کے مقام پر اطالوی اور حبشی فوجوں میں خونریز جنگ ہوئی جس میں اٹلی والوں کو شکست فاش ہوئی۔ اُن کے ساڑھے چھ ہزار سپاہی مارے گئے اور تھائی ہزار قہر ہوئے اس کے بعد اٹلی کا جوش تھلڈا پڑ گیا اور اٹلی اور حبش میں صلح ہوگئی۔ سنہ ۱۹۰۶ء میں اٹلی انگلستان اور فرانس میں حبش کے متعلق ایک معاہدہ ہوا جس میں حبش کی خود مختاری کو قبول تو کیا گیا مگر اسی کے ساتھ یہ بھی کہا گیا کہ جب ضرورت پڑے گی تو یہ تینوں قومیں اپنے اپنے فوائد کے واسطے کوشش کریں گی۔ میرے لک کے مرنے کے بعد اس کا پوتا جس کو اُس نے اپنی زندگی میں اپنا وارث نامزد کیا تھا بادشاہ ہوا۔ فرنگی اقوام کو فرنگستان کے باہر ملک و مال کی تلاش ہے فرنگیوں نے وہ فوائد جن سے انسان نہیچر کے کارخانہ پر قدرت پاسکتا ہے اچھی طرح حاصل کر لئے ہیں اور ایسی پر شمار چیزیں ایجاد کی ہیں جن کی مدد سے وہ زراعت - خیر رسانی - تجارت - جنگ - غرض کہ دنیاوی ترقی کے ہر صفحہ پر قادر اور قابض ہوتے جاتے ہیں۔ ان ممالک کی آبادی بڑھتی جاتی ہے اور اسی وجہ سے ان کو فرنگستان کے باہر ایسی زمینوں کی تلاش ہے جہاں یا تو وہ اپنے یہاں کے زائد باشندوں کو آباد کرسکیں یا تجارت کے

ذریعہ سے دولت حاصل کر سکیں۔ اس دور میں سب سے زیادہ کامیابی انگلستان کو حاصل ہوئی ہے اس کے بعد فرانس کا نمبر ہے۔ جرمنی اور اٹلی والے اپنے اندرونی جھگڑوں کی وجہ سے اس دور میں پیچھے رہے۔ اب چونکہ اٹلی کی آبادی بڑھ رہی ہے اور مسولونی کی سرکردگی میں اس کو قومی اور سیاسی استحکام حاصل ہو گیا ہے اس لئے اس کی بھی خواہش ہے کہ اور فرنگی اقوام کی طرح فرنگستان سے باہر وہ بھی ملک و مال حاصل کرے۔ اٹلی والے اپنے تئیں پرانے روم (Rome) کا وارث سمجھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ایک زمانہ میں شمالی افریقہ اس سرے سے اس سرے تک روم کی سلطنت میں شامل تھا۔ جنگ عظیم سے پہلے ترکی کی کمزوری سے فائدہ اٹھا کر اٹلی نے تری پولی (Tripoli) کے صوبہ پر قبضہ کر لیا تھا مگر اٹلی والوں کی توسیع سلطنت کے لئے شاید یہ کافی نہیں ہے۔ سوال یہ ہے کہ کریں تو کیا کریں۔ یونان نقد استیلا (United States) کے در سے امریکا میں قدم نہیں رکھ سکتے۔ ایشیا اور افریقہ کی تقسیم دول فرنگ میں ہو چکی ہے۔ افریقہ کے سارے بڑے اعظم میں صرف حبش کا ایک ملک ہے جو خود مختار ہے اور اسی وجہ سے اٹلی والوں کا دانت اس پر ہے۔ لڑائی کا بہانہ کہیں تھونڈنے تو جانا نہیں۔ کہیں سرحد پر بلندق چل گئی کہیں حبش کے سپاہی اپنی لائن سے دس قدم آگے بڑھ آئے۔ حبش والے بار بار کہتے ہیں کہ اس قسم کے جتنے جھگڑے ہوں اور اٹلی کو جتنی شکایتیں ہوں وہ سب مجلس بین الاقوام (League of Nations) کے سامنے پیش کردئے جائیں اور اس مجلس کا فیصلہ منظور کر لیا جائے مگر اٹلی اس پر رضامند نہیں ہے اٹلی والے بار بار یہی کہتے ہیں کہ ہم بلبر لڑے نہ مانتے۔ مجلس بین الاقوام کے پاس نہ توپ ہے نہ بلندق

نہ فوج ہے نہ پولس - اخلاقی دباو جو تھوڑا بہت تھا وہ کب کا زائل ہو چکا - جرمنی اور جاپان اُس کو چھوڑ چکے - امریکا والے لوگ کے نام سے کانوں پر ہاتھ دھرتے ہیں اور یورپ کے مضمضسوں میں پونا نہیں چاہتے - انگلستان اور فرانس کو یہ قدر ہے کہ اگر ہم اٹلی کے خلاف کچھ کہیں یا کہیں تو اٹلی والے جرمنی کے ساتھ ہو جائیں گے - نہ معلوم فرنگستان میں شطرنج کی چال کھسی پڑے اور ہم کو کس وقت اٹلی کی مدد کی ضرورت ہو اس لئے وہ دم بخود ہیں - اٹلی والے اس داو پہچ کر اور فرانس اور انگلستان کی مجبوریاں کو سمجھتے ہیں اور اسی وجہ سے جامہ سے باہر ہو رہے ہیں وہ صاف صاف کہتے ہیں کہ لڑائی گورے اور کالے کی ہے اور ہم ان کالے آدمیوں کو فتح کر کے دھینگے - حبش والے اہمائی ہیں تو ہوا کریں - حبش کے لوگ بہادر ہیں بلذوتیں ان کے پاس ہیں ان کا ملک پہاڑی ہے اس سے اب تک مقابلہ پر اڑے ہوئے ہیں مگر نہ اُن کے پاس اژدر دغاں تو ہیں ہیں نہ آہن پوش جہاز نہ فلک سیر طہارے - ان کی آبادی بھی اٹلی کے مقابلہ میں کم بلکہ بہت کم ہے اور ایجادات جدید سے وہ اس درجہ مستعید نہیں ہیں جس درجہ کے فرنگی - شہنشاہ حبش کا دعویٰ ہے کہ غلامی کی زندگی سے آزادی اور عزت کی موت بہتر ہے - دیکھنا یہ ہے کہ اس دعویٰ میں اس کی قوم کہاں تک اس کا ساتھ دیتی ہے - مشرقی مسالک میں قومی احساس کم ہے اور نسک حراموں کی تعداد زیادہ اور تجربہ بتاتا ہے کہ اٹلی والے حبش کے سرداروں کو اور حبش کے قبائل کو توڑنے میں کوئی کسر نہیں چھوڑینگے ہر قسم کی لالچ اُن کو دی جائے گی اور ہر قسم کے وعدے اُن سے کئے جائینگے - ایک بات اہتہ ہے کہ حبش حق بجانب ہے مگر ایک فرنگی مدبر کا قول ہے کہ خدا بھی بھاری پلٹوں کا ساتھ دیتا ہے - واللہ اعلم -

چند دکھنی پھیلیاں

آٹھویں فصل

لباس، سنکار، زیور

(۱۸۰) تو جانا تھا، میں پکارتی تھی۔ تو دالتا تھا، میں روتی تھی۔
[ملہیار بھی ہنگڑی، ملہیار اور چوڑی
تو (سمبر واحد حاضر) کا مخاطب چوڑیاں بھیجنے والا (ملہیار)
ہے۔ چوڑیاں پہننے والی ملہیار کو، جو گلی میں چوڑیاں بھیجنے کے لیے
آواز لگا رہا ہے، پکارتی ہے۔ جب وہ چوڑیاں ہاتھ میں ڈالتا (دالتا) ہے،
تو اس کے ہاتھ کو دہانے اور موڑنے کی وجہ سے اسے اتنی تکلیف ہوتی ہے
کہ وہ گویا دو پوتی ہے۔

دوسرے جملے میں ”دالتا“ اور ”روتی“ میں جو بات کا ایک
نازک (اور ناگفتہ بہ) پہلو پیدا ہوتا ہے، اسے امیر خسرو نے اپنی اس
پہیلی میں کچھ اور بھی نسلیاں کر دیا ہے :

چٹاخ پٹاخ کب سے؟ ہاتھ پکڑا، جب سے !
آہ اوئی کب سے؟ آدھا گیا، جب سے !
چپ چاپ کب سے؟ سارا گیا، جب سے !

فاصل مصمم، مستند اسہن چریا کوئی نے اس پہیلی کا عنوان
(ص ۱۷) ”چوڑیاں“ درج کیا ہے، جو محفل کلام ہے۔ پہیلی کے الفاظ
”آدھا“ اور ”سارا“ سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کا اندر بھید مذکور ہے۔
زرا سے فور سے اس مصمم نتیجے پر پہنچا جا سکتا ہے کہ اس کا عنوان
”چوڑیاں“ نہیں بلکہ ”چوڑا“ (واو معروف سے) ہونا چاہیے۔ چوڑے

دو قسم کے ہوتے ہیں . ایک میں بہت سی چوڑیاں ہوتی ہیں ، جو کلائی اور اس کے اوپر کے حصے کے لحاظ سے چھوٹی بڑی ہوتی ہیں ؛ دوسرے میں اسی لحاظ سے اوپر سے نیچے تک گلو دم شکل کا مسلسل ایک ہی حلقہ ایک بڑی سی کمائی کی وضع کا ہوتا ہے . ملک پنجاب میں اب تک چوڑے کا رواج ہے . دونوں وضع کے چوڑے پہنے جاتے ہیں ، اور عموماً ہاتھی دانت یا ہتھی کا بلنا ہوا چوڑا زیادہ استعمال کیا جاتا ہے .

فاسل چریاکوٹی نے " چوڑا " کے عنوان سے دو اور کہے مکرپان امہر خسرو کی نقل کی ہیں (ص ۳۳) :

۱— مو کو تو ہاتھی کا بہارے ؛ ڈھٹی بڑھی پہ موے نہ سہارے
 دھونڈہ ڈھانڈہ کے لائی پورا . کہوں سکھی ، ساجن ؟ نا سکھی ، چوڑا !
 ۲— انگوں موروے لہتا رہے ، رنگ روپ کا سب دس پڑے .
 میں بھر جلم نہ وا کو چھوڑا . اے سکھی ، ساجن ؟ نا سکھی ، چوڑا !
 ہمارے ہاں بچپن میں مذہباری اور چوڑی کی ایک پہیلی یوں کہی جاتی ہے :

تو آبیٹھی ، میں جا بیٹھی . تو کہول بیٹھی ، میں پساہ بیٹھی .
 اس میں چوں کہ مذہباری کی جگہ مذہباری کا ذکر ہے ، اور دکھلی اور خسروی پہیلوں کا سقیم مبتذل پہلو غائب ہے ، اس لئے دوسرا جملہ نازک طبیعتوں کو ناگوار نہیں ہو سکتا .

(۱۸۱) کالی کالی کاٹے کھائی . پانی کو دیکھ کو میں پھرائی .

[چوڑا]

فائدہ : گلی ، گے . میں ، ملے .

چوڑے عموماً دو رنگ کے ہوتے ہیں ، سیاہ اور سرخ . یہاں سیاہ چوڑے کا ذکر ہے ، جسے کالی گے سے تشبیہ دی ہے ؛ اور چوڑے کے کاتھے کو

گالے کے کاٹنے سے تعبیر کیا ہے۔ یہ گالے پانی کو دیکھ کے منہ پھراتی ہے اور اس کے اندر نہیں جانا چاہتی! یہی جوتا پہلے پہلے بہت سے پانی میں سے گذر کر نہیں جا سکتے! عام طور پر دیکھا جاتا ہے کہ دیہاتی اور گدوار لوگ پانی میں سے گذرتے وقت جوتا اتار کر ہاتھ میں لے لیتے ہیں، یا نہایت احتیاط سے ذندے کے ایک سرے پر ڈانگ کر کندھے پر رکھ لیتے ہیں۔

واضح ہو کہ مدراس دکن میں صرف شہر ہندو قوموں کے افراد، مسلمان اور عیسائی، جوتا پہنتے ہیں؛ اور ان کے ہاں بھی 'سوا دولت مند اور پر تکلف نازک مزاج لوگوں کے' صرف گھر سے باہر نکالنے کے وقت یہ تکلف ہوتا جاتا ہے۔ پھر جوتے جھسی عزیز چھڑ کو پانی میں اندر نہہ ہوئے چلے جانا کفران نعمت اور بے جا فضول خرچی نہیں تو اور کیا ہے! امہر خسرو کی ایک کہہ مکاری خوب ہے:

ننگے پاؤں پہن نہیں دیت۔ پاؤں میں مٹی لگن نہیں دیت
پاؤں کا چوما لہت نہوتا! اے سکھ، ساجن؟ ناسکھی، جوتا!
(۱۸۲) سرج پھول، دل خوش، پاواں اتھا کو اندر گھس۔
[جوتا]

اس پہیلی میں سرج رنگ کے جوتے کا ذکر ہے جسے پہن کر بلا شبہ دل خوش ہوتا ہے۔ جوتے میں پاؤں (پاواں) اتھا کر ہی گھسے جاتے ہیں۔ کچھ اسی کے قریب اہل پٹنہ کی ایک پہیلی ہے، کہ: ہاتھ نہیں، پر پٹت میں پاؤں۔

(۱۸۳) لکڑے کا گھوڑا، چمڑے کی لگام۔ مہرا مسہ نہیں بوجھ
سو مہرے گھر کا ہتھکڑ۔

[کھڑواں]

گھڑاؤں کو لکڑی (لکڑے) کے گھوڑے سے تشبیہ دی ہے ' جس کا لگام (لگام) ' یعنی تسمہ ' چمڑے کا ہے . دوسرے جملے میں بوجھلے والوں کو دھسکی دی گئی ہے کہ چونہ بوجھ سکے گا وہ حجاب (ہجرام) ہوگا !

(۱۸۴) کوننگلی چوٹی کر کو سنکار ' گوری کـرتی کالی کو پھار .

[مسی]

فائدہ : کوننگلی (واو معجھول ' ن غلہ) ' کنگھی .
گوری سے مسی لکائے والی ' اور کالی سے مسی (جس کا رنگ سیاہ ہوتا ہے) مراد ہے .

اس میں شبہ نہیں کہ یہ پہیلی اپنے طرز میں لاجواب ہے .
مہرزا رفیع سودا کی ایک پہیلی ہے :

نو تارے یاں کوئی کرئی بنا لکائے دھتی ہیں .
لوہے کی وہ ناہ بڈائی ' تانبا کر وہ کہتی ہیں .

[لوہا مسی کا ایک ہوا جزو ہوتا ہے . مگر نام مسی ہے ' اور مس تانبے کو کہتے ہیں .]

مسی کے تلفظ کے لحاظ سے — مس ' سی (مس ' تانبا ؛ سی = سودا نے ایک کہہ مکاری یوں بڈائی ہے :

ایک نار چگ موہت چلے . تیس پرکھ سوں نت وہ ملے .
جو تم بوجھو ' کروں اسیس ناوں بتاؤں ؟ تانبا تیس !

[تیس پرکھ سے دانست مراد ہیں . تانبا تیس = مس سی .]

لیکن سہد انشا کی پہیلی کو ان میں سے ایک ہی نہیں پہنچتی . انشا نے مستزاد در مستزاد میں کہا ہے :

جاہنگوں کے منہ لگے اک گلی سی حبشن!

دونا کرے جہنم .

وہ کیا ؟ اری سوسن !

لوہ کی جلی ہوے ، کہیں سب ایسے تانبا ؛

صورت میں پری سی .

وہ ، یعنی کہ مسی !

امیر خسرو نے بھی دو پہلوں کہی ہیں :

(الف) سولی چوہہ مسکت کرے سیام برون اک نار .

دو سے ، دس سے ، بیس سے ملے ایک ہی بار .

(ب) سیام برون ایک نار کھارے .

تانبا اپنا نام دھراوے .

جو کوئی وا کو مکھ پر لاوے

دتی سے سہر کھا جاوے .

(۱۸۵) سلمے کی گھڑی ، موتھیاں کی جڑی . ہات لکا نکو ، تو اچھا

ۛ

دھری !

[بگڑ

بگڑا (ب مضموم) کان کا ایک زبور ہوتا ہے . اسے سونے (سلمے) کی ایسی

چھوٹی سی گھڑیا (گھڑی) سے تشبیہ دی ہے ، جس میں موتی (موتھی)

جڑے ہوئے ہیں . دوسرے جملے میں فرض کیا گیا ہے کہ سہیلی بگڑے کو

ہاتھ لگانا چاہتی ہے ، مگر بگڑے والی کہتی ہے کہ ”ہاتھ مت لگا (لکانکو)“

نچھے تو اسے دکھانے کی بھی تمیز نہیں ہے . واہ خوب دکھا تو لے !“

لیکن اس میں بگڑے کی کوئی خصوصی کیفیت نظر نہیں آتی .

یہی الفاظ کسی اور چھوٹے سے طوائی زبور کے لیے بھی کہہ جاسکتے ہیں .

(۱۸۹) ہمارے بھوی ابر منگے، جبر منگے، ابر کا تلک کہا،
تو نیچے کے تین منگے۔

[ناک کی نت، نتہ]

فائدہ : بھوی کے لئے جمع مذکر کی ضمیر ”ہمارے“ ادب کے
لئے استعمال ہوئی ہے۔ ابر اور جبر، ہم قافیہ (الف اور جہم مفتوح،
اور دونوں جگہ ب مشدد اور مفتوح) مہمل الفاظ ہوں۔ ان میں ب
اور د کی وجہ سے ایک لگتی ہوئی سی چیز کے نام کے ساتھ ایک صوتی
مناسبت پیدا ہوتی ہے، بالخصوص دوسرے لفظ جبر میں، جس میں
ج ب د کے تلفظ سے ایسی مناسبت اور زیادہ واضح معلوم ہوتی ہے۔ ابر
(الف مضوم، پ مشدد مفتوح)، ابر۔ تلک (ت مکسور، نون غلہ)
کسی چیز کے بجائے کی آواز کا اظہار ہے۔ آخری لفظ تین میں لفظ تلک
سے صوتی طور پر تجانس پیدا ہے۔ منگے (م مفتوح، نون غلہ) = مانگے،
بھوی نے مانگا۔ نیچے (ن مکسور، چ مشدد، ی مجہول)، نیچے۔
”ابر کا تلک کہا“ سے دو مفہوم سمجھ، میں آتے ہیں۔ یا
تو یہ اُس خلیف سی آواز کا اظہار ہے جو ناک چھوڑتے ہوئے لوکی کے
دونے یا اس کی ”اوی“ سے پیدا ہوتی ہے، یا چھوڑنے میں نتھلنے سے
ایسی آواز پیدا ہوتی ہے۔ ”نیچے کے تین“ سے نتہ اور اس کے صوتی
مراد ہیں۔

بیان یہ ہے کہ ہماری بھوی ایک ابر جبر سی چیز لہلا چاہتی
تھیں۔ ہم ان کا مطلب سمجھ گئے۔ ہم نے نتھلنے کو کچ سے کو بیچ دیا،
اور نیچے تین چھڑیں لٹکا دیں۔ یعنی نتہ۔

۔ امہر خسرو نے کس خوبی سے دو لفظوں سے نتہ کی پہیلی تیار

کی ہے :

ناری میں ناری بسے ' ناری میں نر دوے .

دو نر میں ناری بسے ؛ بوجھ ہرلا کوے .

امہر کی کہم مکری بھی قابل داد ہے :

مکھ مہرا چومت دن رات . ہونتن لکت ' کہت نہ بات .

جایے مہری جگ میں پت . اے سکھی ' ساجن ؟ ناسکھی ' نتم !

(۱۸۷) کوزیاں کے بن میں کوزیاں کے بہارے . کہلچیں گے قوریاں '

چمکھیں گے تارے .

[تیکا

فائدہ : کہلچیں اور چمکھیں میں ما قبل آخری کی ی معروف

ہولی جاتی ہے . بن میں ب مفتوح ہے .

پہلے جملے کا مطلب سمجھ میں نہیں آتا . غالباً کوزیاں اُن

قہمتی پتھروں کے نگہلوں کی جانشین ہیں جو تیکے میں چڑے ہوئے

فرض کئے گئے ہیں ؛ اور بہارے سے بہاری اور قہمتی مراد ہے . قوریاں اور

تارے تیکے میں لگائے جاتے ہیں .

نویں فصل

ہتھیار ، اوزار ، آلت ' سواہی ' نقدی

(۱۸۸) جب میں تھی بھولی بالی ' تب ملجے مارتے تھے . اب ماو

کو دیکھو ملجے ' میں مرد سمجھوں گی .

[ہلتی ' ہانکی

فائدہ : ملجے (م مفتوح ' ن فلتہ) ' مجھے ' مجھ کو . ہلتی

(ہ مفتوح) ' ہانکی .

ہانڈی کہتی ہے کہ جب میں بھولی ہالی (یعنی بالکل نلی) تھی، جب تو تم مجھے مارتے تھے، اب زرا مار کے دیکھو۔ مطلب یہ ہے کہ ہانڈی کو خریدتے وقت خوب تھونک بچا کر لیتے ہیں۔ لیکن جب وہ اپنی چیز ہوجاتی ہے، تو ایسا کرنے کی ہمت نہیں پڑتی، اور ہانڈی کو احتیاط کے ساتھ رکھا جاتا ہے۔

(۱۸۹) ہمارے گھر بوزکی باندی۔ نیچے سر، اپر پاواں۔

[گھونٹنا]

خاندان: بوزکی، (واو مجھول) سر ملتی، بے بالوں کی۔

گھونٹنے کا کھسا صحیح بیان ہے!

(۱۹۰) پہاڑ، ہتھی کان۔ لوگ لگے ملگے۔

[سوپ]

دکھلی پہیلیوں میں پہاڑ کا تختہل کچھ عجیب چیز ہے۔ یہاں سوپ کو پہاڑ بتایا گیا ہے۔ اس سے قبل اور مقامات میں بھی ہم پہاڑ سے دو چار ہو چکے ہیں۔ سوپ کو ہانہی (ہتھی) کے کان سے تشبیہ دینا بے جا نہیں ہے۔ یہ بھی روز مرہ کا تجربہ ہے کہ لوگ (لوگ) انٹر سوپ مانگ مانگ کے لے جاتے ہیں۔ ہماری ہاں کی ایک پہیلی میں بھی اسی مانگ پر زور دیا گیا ہے۔ وہ پہیلی یوں ہے:

سو نارپیوں سے اک تر بنایا۔ گھر نہیں اپنا، مانگ لیا پراپا۔

(۱۹۱) پیک جٹاور گھماں: دس پاواں، دو دماں۔

[ترازو]

ترازو کو ایک گھوملے والے (گھماں) جانور سے تشبیہ دی ہے، جس کے دس پاواں ہیں اور دو دماں۔ دس پاواں ترازو کے پاؤں کی دس دسیں ہیں، اور دو دماں سے دونوں پلے مراد ہیں۔

ہمارے ہاں کی ایک پہیلی مہن واقع نے اس سے بہتر تصویر

کہیلچی ہے :

- ایک نار نورنگی چنگی ' چہ نارے لگکے .
- ناک مہن نکبہسر پہلے ' دونوں کان بلندہاے .
- ست دھرم کا سودا کرتی : جتنا ہوے بتاے .
- مردوں سے بھی بازو مارے ' تب بھی نار کھاے .

(۱۹۲) نیک ہی ہی کے سر مہن دیو بال .

[سوئی تاگا

نیک ہی ہی سے سوئی مراد ہے ' اور اس کے سر میں جو تیرہ
(دیو) بال ہیں وہ تاگا ہے . تیرہ کے بھان مہن یہ حقیقت مضمہ ہے
کہ عموماً سہیلے کے لئے سوئی مہن تاگا اس طرح پروہا جاتا ہے کہ ایک
طرف سے زیادہ لمبا رکھا جاتا ہے اور ایک طرف کم .

ہمارے ہاں کے بچے اسی خیال کو یوں ادا کیا کرتے ہیں :

زرا سی بگھا ' گز بہر چٹھا .

ایک اور پہیلی اسی تخیل کو کچھ اور طول دے کر بیان کرتی ہے :

- انلے سے منی رام ' اتلی بڑی پونچھ .
- وہ ٹلے منسی رام ' پکو لاؤ پونچھ .

ایک پہیلی مہن صرف سوئی کے بھید کو یوں کہا جاتا ہے :

اتلی سی فتلی ' کام کرے کٹنی !

اسی کی ایک اور تصویر ملاحظہ ہو :

چھوٹی سی ہے اک نار . دیکھی مارے جاے پار !

(۱۹۳) آروڑوں مڑوڑوں ' تھوک لگا کو اندر گھسوڑوں .

[سوئی مہن تاگا

فائدہ : لکا کو (واو مستجہول) ' لکا کر .

ہمارے ہاں اسے یوں کہتے ہیں :

مروڑ مروڑ کے سیدھا کیا ؛ گردن پکڑ کے اُتار دیا .

اہل یقنہ نے اس میں کچھ اور تفصیل کی ہے :

لڑبڑا لڑبڑا ' تھوک لکا کے کیا کھڑا . نہ جاتنا ہنسی کھیل '

کمر پکڑ دیا دمکھل .

(۱۹۴) لکڑ مل کو بھائے ' جملہ کو اٹھ .

[نکا بٹنا]

فائدہ : لکڑ (ل مفتوح ' ک مشدد مفتوح) ' لکڑی . بھائے ' قالہ ؛

یعنی انہوں نے قالہ . جملہ کو (ج ' ب مضموم) ' چلبہ کر ' جلدی سے .

تاکے کے بگے جانے کا نقشہ کھینچا ہے .

(۱۹۵) سوتے سوتے ہاتھ میں لے کو سوتے .

[پلکھا]

گرمی کی راتوں میں پلکھ کو ہاتھ میں لیے لیے سو جانا ایک

معمولی بات ہے . اسی کا ذکر ہے . ہمارے بچے ایک چھوٹی سی پھیلی

اسی مضمون کی کہا کرتے ہیں :

ایک پرکھ ' وہ سب کو بھاوے - بلا سہے کوئی ہاتھ نہ لارے .

امیر خسرو نے اپنے خاص طرز میں دو کہہ مکریاں لکھی ہیں .

دونوں کا مضمون ایک ہی ہے ' مگر کس قدر دل کش ہے :

(ا) آپ ہلے اور موہے ہلارے . واکا ہللا سورے من بھاوے .

ہل ہل کے وہ ہوا نسلکھا . اے سکھی ' ساچن ؟ ناسکھی ' پلکھا !

(ب) چھتے چھتے سورے گھر آوے . آپ ہلے اور موہے ہلارے .

نام لہت موہے آوت سلکھا . اے سکھی ' ساچن ؟ ناسکھی ' پلکھا !

(۱۹۶) انا سا بتاما ' کھلے کھن کھجور . جو مہرا مسلا نہیں کھولے '

وو مہرے گھر مزدور .

[کھلی بھی خنل ' کلجی اور قنل

فائدہ : اناسا (پہلا الف مفتوح ' ت مشدد) ' زرا سا ' چھوٹا سا .

کھلے کھن کھجور (ہر ایک کھ مفتوح) ' مہمل . خنل ' قنل .

بتامے سے قنل ' اور کھجور سے کلجی مراد ہے . باتی اور کوئی انا

پتا نہیں دیا گیا .

ہماری ہلدستانی پہیلی ہے :

نر ناری کی بات ہے ' زرا دل ہی میں رکھنا . نر کو دینا مار '

ناری کو چوکس رکھنا .

ایک اور پہیلی میں اسی اسلوب کو یوں نبایا ہے :

نر اور ناری ایک ہی ذات ' نر مارا تو ناری مات . سگری رات

الگ دھ ' آن ملے پرہات . چکوا چکوی چھوڑے بوجھو ان کی بات .

امہر خسرو کا چو چلے دیکھیے :

بات کی بات ' تہتھولی کی تہتھولی : مرد کی گانگہ عورت

لے کھولی !

(۱۹۷) اٹھا پڑیا تو اٹھا پڑیا ' سدا پڑیا تو بالں بھریا .

[برہ

فائدہ : اٹھا (الف مضمووم) ' اٹا . پڑیا (پ مفتوح) ' پڑا '

پڑا ہے . سدا (س مکسور ' دال مشدد) ' سیدھا .

کہتے ہیں کہ فلاں جب تک اٹھا پڑا ہے پڑا ہے ' کوئی خاص بات

اس میں نہیں ہے ! لیکن جب سیدھا ہوتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ

سراسر بالوں (بالں) سے بھرا ہوا ہے . برہ کی توجیہ خوب کی ہے .

(۱۹۸) بیک ادسی چلتے چلتے تھک گیا۔ تو چاخو، کتو

کردن۔ پھر بھی چلتے لگ گیا۔

[سرمے کی خلم، پلسل

فائدہ: ادسی=آدسی۔ چاخو، چاتو۔ خلم (خ، ل متعوج) 'قلم۔

مضمون مہل ہے۔

ہمارے ہاں کی بھی ایک پھولی میں بھی تقریباً بالکل بھی

الفاظ ہیں، مگر ایک اور پھولی اس سے زیادہ مفصل اور واضح ہے:

سب ہی کرتے پیار۔ سس کاتے یار۔ تبھی چلے وہ چال۔ اس کا

بھی احوال۔ چلتے میں رک جائے، سر کاتے دروازے۔

(۱۹۹) اتھے تو جھلجھلات، بوتھے تو پگ پسار۔ لانا تو کے ہزار،

کھانا تو کچھ نہیں۔

[مچھیارے کا جال

فائدہ: جھلجھلات (دونوں جھ متعوج، دوسرا نون مشدد) 'جن

جہن جھلات، کے (ک متعوج) 'کئی بہت سے۔

یہ مچھلی پکڑنے کے بڑے جال کا ذکر ہے، جسے پھل کر پانی میں

پھیلاتے ہیں تو ایک سلسلہات سی پیدا ہوتی ہے۔ مچھیارے ہزاروں

مچھلیاں پکڑ کے لانا ہے، مگر کھانا ایک بھی نہیں۔

امیر خسرو نے ایک ہی وضع کی دو پھلیاں بنائی ہیں 'جن میں

لفظ "بن" (ب مکسور) سے خوب کام لیا ہے۔ کہتے ہیں:

(۱) بن سر کا نکلے چوڑی کو، بن تھن کی پکڑی جائے۔

دوڑو بن پاؤں کے، بن سر کا لیسے جائے۔

(ب) کیا کروں بن پاؤں کی، تجھ لے گیا بن سر کا۔

کیا کروں لمبی دم کی، تجھ کہا گیا بن چونچ کا لوکا۔

[مجھے دوسرے جملے کے آخری الفاظ کی محبت میں بہت شبہ ہے ۔ مگر اسے فاضل معتمد امین چریا کوٹی نے یوں ہی نقل کیا ہے]

(۲۰۰) کرنا کرکراتا ' آواز بلند جاتا ۔ چلتی لے کر پوجتا ' بتی لے کر دیکھتا ۔

[کولہو]

فائدہ : چلتی (چ مکسور) ' کہڑے کا ٹکڑا ' چمکتا ہوا ۔ پوجتا (واو مجہور) ' پونچھتا ' صاف کرنا ہے ۔

آخری جملے سے معلوم ہوتا ہے کہ کولہو کی یہ تصویر رات کے وقت کی ہے ۔ پہلے جملے میں چلتے ہوئے کولہو کی آواز کا ذکر ہے ۔ شروع سے آخر تک جو استعارہ استعمال ہوا ہے وہ یہاں ہے ۔

(۲۰۱) اتم متے ستم گاؤں ۔ تہن ملتی دس پاؤں ۔

[کسان بھی ناگہر ' کسان اور ہل

فائدہ : ابتدا کے تہن لفظوں میں الف ' م اور س مفتوح ہیں '

اور ت مشدد ہے ۔ یہ تہنوں لفظ مہمل ہیں ۔ ملتی (م مضوم) ' سر ۔

اصلی پہلی دوسرے جملے میں ہے ۔ تہن سروں میں سے ایک سر

تو ہل چلانے والے کسان کا ہے ' اور دو اُس کے بیلوں کے ہیں ۔ اسی طرح ان

تہنوں افراد کے دس پاؤں ہوتے ہیں ۔

(۲۰۲) ارے ارے مالی ! تیرے کھاندے پر کدالی ۔ چھوڑا کی

دان ' چربہس کلی کا ایک پان ۔

[دیل گاڑی]

فائدہ : کھاندہ (تہن فتنہ) ' کاندھا ۔ کدالی (ک مضوم) ' کھدال ۔

کلی (ک مفتوح ' مشدد) ' کلی ۔ دیل کا تلفظ حرف د کے زہر سے ہے ۔

چھوڑاں کا منہروم مہری سمجھ میں نہیں آتا۔ چوبیس کلی سے
ریل گاڑی کے درجے مراد ہیں ' اور پوری گاڑی گویا پانی ہے ۔
(۲۰۳) سولہ برس کا گدرا بیٹا : سب کا انہیں لڑا۔ کاتمہ تو بھی
کلتا نہیں ۔ اس بنا جگ کا کام ادھورا ۔

[روپیہ]

فائدہ : سب ' سب ۔ لڑا (ر مکتور) ' لڑا ۔ انہیں (الف مضموم '
ی مجہول) ' وہ — ضمیر واحد غائب ' مذکر و مؤنث ۔

آخری جملے سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ یہ پہلی خالص دکھلی
نہیں ہے ۔ سولہ برس سے روپے کے سولہ آنے مقصود ہیں ۔

لڑا کا تخیل ہمارے ہاں کی ایک پہلی میں بھی ہے :

سب تن زخمی ' بن پیروں وہ چلتا ہے ۔

راج دلارا ' سب کا پیارا ' قسمت سے وہ ملتا ہے ۔

صاحب فہرنگ آصفیہ نے ایک پہلی نقل کی ہے (ج ۱، ص ۳۴۱) '

جس میں روپیہ کے سفید رنگ پر زور دیا گیا ہے :

مولیٰ کا سا قتلا ' دہی کا سا بھیس ۔

بوجھ ہے تو بوجھ ' نہیں تو چھوڑ ہمارا دیس ۔

روپیہ کے رنگ کی سفیدی اور اس سے کی جان ایک اور چھوٹی

سی عام پہلی میں یوں بیان کی گئی ہے :

چٹی بکری ' چٹے پیر : چل مہری بکری اگلے شہر ۔

سید انشا نے روپیہ (زر و مال) کے مزے ' روپیہ کے نہ توت سکے اور

قاضی الحاجات ہونے کو ایک مستزاد دیر مستزاد پہلی میں یوں بیان کیا ہے :

وہ چھوڑ بھلا کیا ' کہ مزے چٹے بنائے

اللہ مہاں نے '

سو سب ہیں اسی میں !
 پھرتے نہ بہہ ، آپ رہے جیسے کا تہسا ،
 اور کارِ رواۃ
 گر جائے وہ سب کی ؟

امہر خسرو نے بھی روپہ کی سختی کا ذکر کیا ہے ، اور اس کے
 ساتھ کھانے ، پرکھانے اور بھانے کے تخیل کو جمع کیا ہے ۔ ان کی ایک
 پہیلی ہے ، جس میں کھانے اور پرکھانے کا ذکر ہے :

لوہ کے چلے دانت تلے پاتے ہیں اس کو ۔
 کھایا وہ نہیں جاتا ہے ، پر کھاتے ہیں اس کو ۔

دوسری میں بھانے اور کھانے کو لیا ہے :

دانائی سے دانت اس پہ لگانا نہیں کوئی ۔
 سب اس کو بھاتے ہیں ، یہ کھانا نہیں کوئی ۔

[مجھے ان دونوں پہیلیوں کی زبان کے انداز سے شبہ ہوتا ہے
 کہ یہ پہیلیاں امہر خسرو کی نہیں ہوں ، بلکہ الکسانی ہیں ۔ مگر
 محمد امین چریا کرتی صاحب کو اس میں کوئی شبہ نہیں معلوم ہوتا ۔
 اللہ کرے جناب چریا کوئی کا خیال صحیح ہو ۔ (جواہر خسرو ، حصہ
 چہستان ، ص ۲۰)]

یہ پہیلی البتہ امہر کی معلوم ہوتی ہے :

چلندر بدن ، زخمی تن ، پاؤں بنا وہ چلتا ہے ۔

امہر خسرو یوں کہیں ، وہ ہولے ہولے چلتا ہے ۔

امہر خسرو نے اپنے مخصوص انداز میں روپہ پر بھی ایک کہہ

مکری لکھی ہے :

ہات چلت مرہ پڑا جو پایا ، کھڑا کھڑا میں نا پرکھایا ۔

نا جانوں وہ ہے گا کھسا۔ اے سکھی، ساجن؟ ناسکھی پھسا!
اس سے قبل امہر کی اسی نوع کی اور کئی کہہ مکریاں نقل کی
جا چکی ہیں۔ ان سب کے مقابلے میں یہ کہہ مکری بہت ہی کم (اور
اور دوکھی پھنکی معلوم ہوتی ہے۔

(۲۰۴) ہلدو بولتا کلی، مسلمان بولتا کلی۔ مہرا مسلا نہیں
ہو جھا سو اُنہیں اس کی چورو کا بھائی۔ [روپیہہ
فائدہ: نہیں ہوجھا سو، جس نے نہیں ہوجھا۔ انہیں (الف مضموم
ی مجہول) 'وہ۔ اس کی = اپنی۔ بھائی کا دکھنی تلفظ بھلی کی طرح
ہوتا ہے اور وہ کلی سے ہم قافیہ ہے۔

کل پھیلی پہلے جملے میں مرکوز ہے۔ مہری سمجھ میں نہیں
آتا کہ اس سے روپیہہ کا مفہوم کیوں کر بن جاتا ہے۔

دسویں فصل

کھیل کود، تفریح

(۲۰۵) جھل جھل چڑیاں، آسان چڑیاں۔ اُن کا چور، ہاجیں
گھاں کھلیاں۔

[پتلیک بھی تورو

فائدہ: جھل جھل (جہ، مفتوح) 'چمک دار، رنگ پرنگ کی
چڑیاں: پہلے لفظ میں چ مضموم، جمع ہے چڑی (چ مضموم) کی 'چڑیاں؛
دوسرے میں چ مفتوح = وہ (جمع مونث) چڑھیں۔ اُن کا = آئے گا۔
ہاجیں گھاں، ہاجیں کی، بھجیں کی۔ کھلیاں (پہلی ی معروف) 'جمع
کھلی کی، کھلیاں۔

پتنگوں کو چڑیوں سے تشبیہ دی ہے ، جو آسمان کی طرف اڑتی
 ہوئی چڑھی چلی جا رہی ہیں . پتنگوں کے طرح کے با روئی رنگوں
 کے لحاظ سے جھل جھل کہا ہے . دوسرے جملے میں چڑ اور کڈچیں
 (اور ان کی جھلکار) کا ذکر نہ معلوم کس مصلحت سے ہے ، اور ان سے کہا
 مراد ہے .

(۲۰۶) سر سر بھل ، سراری بھل . جہاں تک بھل ، وہاں
 تک کھیل . توت گلی بھل ، ہو گیا کھیل .

[پتنگ]

فائدہ : سر سر ، سراری (سب س مفتوح) اسم صوت ہے ، جس
 سے ہوا میں پتنگ کی سرسراہٹ کا بیان مقصود ہے . تک ، توت
 گلی ، توت گلی . ہو گیا ، ختم ہو گیا . بھل میں ی مجہول ہے .
 بھل سے پتنگ کی تیز مراد ہے ، جس کے کھینچنے اور چھڑانے سے
 ہوا کی مدد سے سرسراہٹ پیدا ہوتی ہے . تیز توت جاتی ہے ، تو ظاہر
 ہے کہ سارا کھیل ختم ہو جاتا ہے . خاصی صاف پہیلی ہے .

اس ” بھل “ کا ذکر امیر خسرو سے سنیے :

ایک کہانی میں کہوں ، تو سن لے مہرے پوت :

بلا پروں وہ آڑ گیا ، باندھ گئے میں سوت .

(۲۰۷) سرسری ، آسمان چڑی . آن کا چڑ ، کھینچیں گا تیز . ہلین

گیاں کھلیاں ، ناچیں گا سر .

[پتنگ]

فائدہ : چڑی (چ مفتوح) ، چڑھی . آن کا ، آئے گا . ہلین گیاں

(مفتوح ، گ مکسور) ، ہلین گی . کھلیاں پہلی ی معروف ، کڈچیاں .

ناچیں گا ، ناچے گا .

سرسری پتنگ ہے ، جو سر سر کرتا ہوا آسمان (آسمان) پر چڑھتا ہے . چور غالباً پتنگ اڑانے والے کا ہاتھ ہے ، اور آخر میں سرور پھر پتنگ کے لئے استعارہ ہے .

(۲۰۸) کالی مرغی ، دم جوار . اندے دیتی ہے شمار . اندے پڑے
نہں میں ، ہی ہی پڑی فہں میں .

[پھل جھڑی]

فائدہ : فہں ، طشت .

آنہں بازی کی پھل جھڑی کا بھان ہے . مجموعی ہیئت کے لحاظ سے پھل جھڑی کو ایسی کالی مرغی کہا ہے جس کی دم جوار کی بالی کی شکل کی ہے . پھل جھڑی میں سے جو پھول طشت (فہں) میں جھڑتے ہیں ان کو اس مرغی کے اندے کہا ہے . پھولوں کے پانی میں جھڑنے سے ایسی پتھاپتی کی آواز ہوتی ہے کہ گھر کی ہی ہی بے تاب ہو کر فہں کر جاتی ہے . سبحان اللہ !

ہمارے ہاں کی ایک پھلی ہے :

جا کے پات نہ کرنیل پھل ، سدی دیو جلاے .

یہ ترور وہ پھول ہے : اچرچ دیکھو آئے !

(۲۰۹) چار انگن ، چار چمن ، چار شادانہاں . آتھراں مٹھراں

لڑتے تھے ؛ بدخاں دیوے لولہاں .

[پچھسی]

فائدہ : انگن (الف ، گ مفتوح ، پہلا نون غلہ) ، آنگن . چمن

(چ مفتوح ، م مشدد مفتوح) ، چمن . شادانہاں ، شمع دانہاں . بدخاں

(ب مفتوح ، د ساکن) ، جمع ہے بدخ (ب ، د مفتوح) کی ، بطغہیں .

لولہاں ، (راو مجھول) لورہاں .

پچھسی کی بساط کے چار بازوؤں کو چار چمن ' اور اس کے " گھروں " کو چار آنگن کہا ہے ؛ اور چار کونٹوں کو چار شمع دانیاں فرض کیا ہے . چال چلنے کے لئے جو کوریاں پھیلکی جاتی ہیں ' ان کو اٹیر متیر (بی معجہول) کا فرضی نام (بصیغہ جمع) دے کر لونت پهلوان بلایا ہے ؛ اور وہی کوریاں بطعکین بن کر لوریاں دے لے آئیں ہیں . کوریاں کے لئے اور تکرارے سے جو آواز پیدا ہوتی ہے ' اسی کو ان کی " لوریاں " کہا گیا ہے . یہ کہہ لے ' اور اس کا دل کش بہان ہے .

گیارہویں فصل

آسمان و زمیں ' اجرام فلکی ' سال و ماہ

(۲۱۰) تہام نہں سو ملندوا .

[آسمان]

آسمان کو بغیر ستاروں کا ملندوا کہنا عام ' مگر قابل تعریف ' تخیل ہے .
(۲۱۱) ہستی تمام بیک چادر .

[آسمان]

اس میں صرف حرف جار کی کسر ہے . کہنا یہ ہے کہ ساری ہستی ' یعنی تمام دنیا ' پر ایک چادر تلی ہوئی ہے . اس سے آسمان کے سوا اور کیا مراد ہو سکتی ہے ؟

(۲۱۲) پھک چان ' چوبیس تارے . موتی دے کو پدک ہارے .

[آسمان]

فائدہ : چان ' چاند . چوبیس کا عدد دکھلی محاورے میں اس لفظ سے ادا نہیں کیا جاتا . دکھلی میں چوبیس کو " بیس پو چار " (یعنی

بیس کے اوپر چار) کہتے ہیں . یہاں لفظ چوبیس سے ” بہت سے “ بے شمار “ مقصود ہے . اسی معنی میں لفظ ” پچیس “ بھی استعمال ہوتا ہے ؛ پچیس کے عدد کو ” بیس پو پانچ “ کہتے ہیں . موتی ، موتی ، پدک (پ اور د متوج) ، گلے کا ایک زیور ، مالا .

پہلے جملے میں رات کے آسمان کا سماں دکھایا ہے ‘ اور بالکل صاف صاف بیان کر دیا ہے . دوسرے جملے میں موتیوں سے ستارے ‘ اور مالا سے تمام تارے (مجموعی جھلکت سے) مراد ہیں . اس (دوسرے) جملے میں دن کے وقت کا آسمان مقصود ہے .

(۲۱۳) زمین انا تو ‘ آسمان اتی روٹی ‘ تار کے جہاز اتی نلی .

[زمین ‘ آسمان ‘ جہاز

فائدہ : انا (الف مفہوم ‘ ت مشدد) اسم عدد غیر معمولی مذکر ‘ انا . اتی (الف مفہوم ‘ ت مشدد) اسم عدد غیر معمولی مؤنث ‘ اتی . تو (واو مشدد) ‘ تو . نلی (ل مشدد) ‘ نلی ‘ ہتی .

شروع سے آخر تک کہانے کے آسان کا استعارہ ہے : تو ہے ‘ روٹی ہے ‘ اور نلی ہے . تو اور روٹی مدراس دکھن میں غیر معمولی چھڑ ہے ‘ کہیں کہ ان کے ہاں روٹی بہت ہی کم کھائی جاتی ہے . غالباً پہلی کی شان پیدا کرنے کے لیے ان غیر معمولی چھڑوں کا ذکر ضروری سمجھا گیا ہے . یہیں پہلی بالکل صاف ہے . زمین اور آسمان کا ذکر تو صاف صاف موجود ہی ہے ‘ تار کے درخت (جہاز) کے برابر نلی سے بھی آسانی سے درخت کا مفہوم سمجھ میں آجاتا ہے . اسے گویا دکھنی کی کہہ مکرہی کہنا چاہیے . تاہم ‘ اس بلا کی صاف گوئی نے پہلی کا لطف کھسا پر باد کیا ہے !

(۲۱۴) کالا کوٹ ' کے منارے . اُس میں پھرتے دو بلجاریے .

[آسان ' چان ' سورج]

فائدہ : کے (ک ملتوح) ' کئی ' متعدد . سورج کے تلفظ میں واو

مکسور ہے .

یہ سنگ سیاہ کا ہوا " کالا کوٹ " آسان ہے ؛ اور اُس میں جو دو بلجاریے پھرتے ہوئے دکھائی دے رہے ہیں ' وہ چاند اور سورج ہیں . لیکن اُس کوٹ میں یہ مہلار (منارے) معلوم نہیں کیا چیز ہیں .

دو بلجاریوں کا تخیل ایک ہندوستانی پہیلی میں بھی ہے ' جس میں لگی باتوں کو جمع کیا گیا ہے :

چار کھونت ' چودہ چوبارے ' جن میں کھیلوں دو بلجاریے .
سونے کا تربوز گھومتے گھومتے گر پڑا ' املی کٹارے چھو پڑے .

[اُس میں کھونت سے سمتیں مراد ہیں ؛ چوبارے زمین اور آسان کے طبق ہیں ؛ دو بلجاریے چاند اور سورج ہیں ؛ مہلار تربوز سورج ہے ' اور املی کٹارے ستارے ہیں .]

(۲۱۵) آہارے مالی ' ازباہارے پھول . سرمے کی چندر پو سنے کے پھول .

[آسان بھی تارے]

چاند کو مالی فرض کیا گیا ہے ' جس نے یہ ستاروں کے پھول بکھیرے ہیں (ازبایا) . سرمے کی چاند (چندر) آسان ہے ' جس پر سنہرے (سنے کے) پھول لگے ہیں .

اسی مضمون کی امیر خسرو کی پہیلی بہت مشہور ہے :

ایک تھال موتیوں سے بھرا ' سب کے سر پہ اوندھا دھرا .

چاروں اور وہ تھال پھرے ' موتی اس سے ایک نہ گھرے !

(۲۱۶) اودا دمال ، سفید سفید پہولیں .

[آسان بھی تارے

بہاں آسان کو اودے رنگ کے دمال (دمال) سے تشبیہ دی ہے ،

جس پر بہت سے سفید سفید پہول ہلے ہیں .

(۲۱۷) سل کے نیچے نل کے دانے .

[آسان بھی تارے

اس پہولی مہں آسان ایک سل بن گھا ہے ، جس کے نیچے

(نیچے) نل کے دانے ، یعنی ستارے ، پڑے ہیں .

(۲۱۸) نل کی چدر پو چاندی کے پہول . مہرا مسہ نیں بوجہ

سو اس کے دھلے مہں دھول .

[آسان بھی تارے

نول کی چادر (چدر) ظاہر ہے کہ آسان ہے ، اور اس پر جو

چاندی کے پہول مہں وہ ستارے ہیں . دوسرے جیلے مہں دھی معمولی

دھمکی ہے کہ جو مہری پہولی نہ بوجہ (بوجہ) ، خدا کرے اس کے

دھلے مہں دھول ہو .

ایک ہندستانی پہولی مہں اس نلی چادر کا تذہل یوں

ادا ہوا ہے :

نلی چادر مہں چارل باندھے ، دن کو کھوے رات کو پارے .

(۲۱۹) تلی ہوزی ہوزی ، سلمے کا کتھورا . چور چھتا ، چرا نہ

سکتا .

[چان

فائدہ : تلی (ت مضموم ، ت مشدد — صحیح تلفظ مہں ت کا

پہی اس قدر ڈھلا ہوتا ہے کہ قریب قریب واو منجھول سا بن جاتا

ہے (' گملا . ہڑوئی (وارو معجھول) ' خالی . کٹھورا (اک مفسوم ' وارو معجھول) ' کٹھورا . چھتا (چ مفتوح) ' چاہتا . چان ' چاند . ایک خالی سا گملا ہے ' ایک سنہرا (سہ کا) کٹھورا ہے — یعنی چاند — جسے چور ہزار چاہتا ہے کہ چرا لے ' مگر نہیں چرا سکتا ! کہوں کہ وہ اس کی پہنچ سے بہت دور ہے .

اسی تھیل سے ہمارے ہاں بھی ایک چھوٹی سی پہیلی ہے کہ :
چور نکتا ' لے نہ سکتا .

ایک پہیلی میں چاند اور ستاروں کو یوں جمع کیا ہے :

پرات جتنی روتی ' اور گلگلوں کا تھہر .

لیکن بہترین اور مختصر ترین پہیلی ' جو ہمارے بچوں میں رائج ہے ' یہ ہے :

اللہ کا دیا سر پر .

امہر خسرو نے ایک کہہ مکرے یوں کہی ہے :

اونچی اتاری پلنگ بچھایوہ میں سوئی ' میرے سر پر آہو .

کھل گئی انکھیاں ' بھلی اندل اے سکھی ' ساجن ؟ ناسکھی ' چنل !

(۲۲۰) بہار سے آئے شہزادے ' گھر میں پری . زر ہفت کی چدر

یو جزاؤ کے پھول .

[چان بھی تارے

فائدہ : بہار ' باہر .

یہ شہزادے صاحب چاند ہیں ' جن کا ایسے ادب کے ساتھ نام

لیا گیا ہے . گھر والی پری کی دو طرح توجیہ کی جاتی ہے : گھر کی

بی بی ' اور چراغ . اس پری پر (جیسا کہ اردو اور دکھنی ' بلکہ کہنا

چاہیہ کہ ہلدی اور ایرانی ' کہاتوں کی خصوصیت ہے) یہ شہزادہ

عاشق ہے . زربنت کی چادر آسمان ہے ، جس پر جزائر کے پھول لگے
ہیں .

(۲۲۱) چاندی کا کتھورا . چور توتا ، اتھا نہیں سکتا .

[چان

یہ کتھورا (کتھورا) چاند ہے . دوسرے جملے میں وہی خیال ادا
کیا گیا ہے ، جو اوپر (شمار ۲۱۸) آچکا ہے .

(۲۲۲) سکے تلاب میں چاندی کا کتھورا .

[آسان بھی چان

فائدہ : سکے (س مضموم ، ک مشدد) متحرور صورت ہے سکا
(س مضموم ، ک مشدد) کی ، یعنی سوکھا ، سوکھا ہوا .

یہاں آسان کو سوکھا ہوا تلاب (تلاب) فرض کیا ہے ، جس
میں چاندی کا ایک کتھورا پڑا ہے — جو چاند ہے .

(۲۲۳) ہیک گلاب کا پھول ، سارا ملندوا چھایا . باپ بیت میں
بیٹا شادی کر لے کو آیا .

[چان ، تارے ، سوچ

یہ ایک ، ہیک (گلاب کا پھول جو سارے ملتوے پر چھا رہا ہے ،
چاند ہے ، جس کی روشنی پورے آسمان (ملتوے) پر چھائی ہے .
باپ ، یعنی سوچ ، ابھی پیدا نہیں ہوا (بیت میں) ہے ، یعنی کل صبح
کو نکلے گا ؛ مگر بیٹا (یعنی چاند) جوان ہو گیا ہے اور اپنی شادی
رچا رہا ہے ، جس میں اتنے سارے چمکتے دمکتے تارے جلوس میں
شرہک ہیں .

(۲۲۴) خدا کا دیا سرتا نہیں . بلدے کا دیا پھرتا نہیں .

[چان

فائدہ: سرتا نہیں (س مفتوح) ' ختم نہیں ہوتا . بھرتا نہیں
(ہم مفتوح) ' پورا نہیں پوتا .

لفظ دیا میں ترویج ہے ' جس کے دو معنی ہیں : اس نے دیا ' اور چراغ . " خدا کا دیا " میں وہی تخیل ہے ' جو اوپر کی ایک پہیلی (شمار ۱۸) کے ضمن میں ہندوستانی پہیلی " اللہ کا دیا سر پر " میں ہے . دوسرے جملے میں لفظ دیا کے پہلے مفہوم لے کر اللہ کی دی ہوئی نعمتوں اور بلدے (انسان) کی دی ہوئی چیزوں کا مقابلہ کیا ہے . اللہ کی نعمتیں کبھی ختم نہیں ہوتیں . مگر انسان کے عطیہ کسی طرح ضروریات کو پورا نہیں کر سکتے . دوسرے (یعنی چراغ کے) مفہوم میں کل جستجیان کے یہ معنی ہوئے کہ اللہ کا چراغ نہیں بجھتا ' مگر انسان کے بنائے ہوئے چراغ بجھ جاتے ہیں .

(۲۲۵) ہاتھ دینے ' پہول تبخ . مالی گوند نہ سکے ' بادشاہ پہن نہ سکے .

[تارے]

فائدہ: ہدیع (ہ ' د مفتوح) ' لفظ مہمل . تبخ (ت ' ب مفتوح) طبق . گوند (واو معروف ' نون غلہ) ' گوندہ نہ سکے . پہن (ی مچھول) نہ سکے ' پہن نہ سکے .

یہ پہول ایک نہیں بلکہ بہت سے ہیں ' جن کو نہ مالی گوندہ کر ہار ہلا سکتا ہے اور نہ بادشاہ جیسا دولت مند اور مقتدر شخص پہن سکتا ہے . یہ پہول ایک طبق میں بھرے ہوئے ہیں—تارے آسمان میں ہیں . (۲۲۶) تارا توڑوں ' تکر توڑوں ' توڑوں من کا ناگ . ہتھی پو نوبت بجا لے کو آیا ملک کا راجا .

[ہوسات ' ہاوی]

فائدہ : تازا ، غرور ، نکہر . تکرار (ت منقوج ، ک مشدد منقوج)
 مہمل لفظ ہے جو تازا کی صوتی مناسبت کے لئے استعمال کیا گیا ہے .
 ہتھی (ت منقوج ، تہ مشدد) ، ہاتھی .

پہلے جملے سے اس کے سوا اور کوئی فائدہ نہیں معلوم ہوتا کہ اس
 مہمل ت اور ز کی تکرار سے ایک شان و شکوہ کا اظہار ہوتا ہے ، جو ملک
 کے ایسے تہر مان بادشاہ کے شایان شان ہو جس کے جلس مہل ایسے
 طمطراق سے ہانہوں پر نوبت بختی چلی آئی ہے . یہ ہاتھی بادل
 ہیں ، اور نوبت مہل کے برسہ کی آواز ہے .

اہل پتلہ کا تخیل ملاحظہ ہو :

ادوت کی کوتھڑی ، پروت کا پہاڑ ، لونگوں کی جھلجھری ، پھولوں
 کا ہار .

اس مضمون کی امہر خسرو کی مشہور کہہ مکاری ہے :
 املد کمہلد کروہ جو آیا ، اندو مہل نے پلنگ بچھایا .
 مہرا وا کا نہ . اے سکھی ، ساجن ؟ ناسکھی ، مہلہ !
 (۲۲۷) راجا کے راج مہل نہیں ، مالی کے باغ مہل نہیں . کھاتے

پن تورتے نھن .

[گار ، ارے]

فائدہ : پن (پ منقوج) ، پر ، مگر . نھن (پہلا نون منقوج) ، نہیں .

اس مہل شبہ نہیں کہ اچھی پہلی ہے .

ہمارے ہاں کی ایک نہایت مقبول پہلی مہل بھی یہی تخیل

کا فرما ہے :

یہاں نہیں ، وہاں نہیں ، خاتم کے بازار نہیں ؛ چھیلو تو چھیلو

نہیں ، چوسو تو گتھلی نہیں .

لیکن امہر خسرو کی اس پہیلی کا تھانہ قابل داد ہے :

اجل الہست موتی ہونی . پائی کات دیہ موے دھرنی .
جہاں دھری تھی ' وہاں نہیں پائی . ہات بزار سب ہی تھوندم آئی .
اے سکھی اب کیجھہ کہا ؟ پی مانگے تو دیجھہ کہا ؟ !
(۲۲۸) اخل کا پھل بھیل کے ہاں نہیں . کھاتے سو چیز دنیا

میں نہیں .

[گار

فائدہ : اخل (الف مفتوح ' ح مشدد مفتوح) ' عقل .

خالص دکھلی تھیل ہے . الفاظ سرور اچھے ہیں . اولے کی کس
قدر صحیح تعریف کی ہے !

(۲۲۹) سلگ چور ' موتھی بہرم . پیا دیا دھرم . ہات میں
نہیں ' بزار میں نہیں ' جہاں دیکھے وہاں نہیں ' بادشاہ کے دربار میں
نہیں . دیکھو بادشاہ کی چترائی : ہات لگائے چوری آئی .

[گار

فائدہ : چور (وار معروف) ' چورا چور ' توتا ہوا . موتھی (واو
مجهول) ' موتی .

کھلے والی انیسوس کرتی ہے کہ پتھر چور چور ہو گیا . اب تک
مہرا بہرم قائم تھا ' جس کی آب اور قیمت موتی کی سی ہے . اللہ (پیا)
نے ایمان دیا ہے ' اور وہ صحیح سلامت ہے . مگر بادشاہ نے بڑی عقل مندی
(چترائی) سے کام لیا کہ ایسی نازک چیز مہرے پاس اسات
رکھی کہ اسے ہاتھ لگاتے ہی میں چور بن گئی . لامحالہ سلمیے والے
ہندودی کہیں گے ' کہ اولاً چیز ہی ایسی ہے کہ ہاتھ میں لیتے ہی گھل
کے ختم ہو جاتا ہے ' تم کہوں درو .

اس پہیلی کا آخری جملہ تقریباً وہی ہے ' جو اس پر خسرو کی ایک مشہور اور مقبول پہیلی میں ہے : دیکھ سکھی پی کی چترائی ' ہاتھ لگاوت چوری آئی .

(۲۳۰) کانچ کی بازوی ' موتی کے لڑیاں . پاؤں دھوئے ' پانی نہ پیتے .

[شہدہ

فائدہ : بازوی ' کواں . پاواں ' جمع پاؤں کی . موتی ' موتی .

موتیوں کی لڑی کا تخیل ہمارے ہاں کی ایک عام پہیلی میں بھی موجود ہے :

ہری ہریالی ' موتیوں کی جالی ؛ چاند کی بہن ' سوچ کی سالی .

(۲۳۱) کانچ کی بازوی ' موتی کے لڑیاں . جہاز دھوئے ' پانی نہیں پیتے .

[شہلم

شہلم کے کوٹھیں اور موتی کی لڑیوں کا تخیل اس میں اور اس سے قبل کی پہیلی میں مشترک ہے . یہ خیال البتہ اچھا ہے کہ اس سے پورے پورے درخت (جہاز) دھل جاتے ہیں ' مگر پھر بھی اتنا پانی نہیں ہوتا کہ پھا جاسکے .

ہمارے ہاں بھی ایک پہیلی اسی تخیل پر مبنی ہے ' لیکن اس سے بہتر ہے :

لوگت گھات گھڑا نہیں توبے ' ہانہی گھڑا نہاے .

پہل پور پھلنگ تک توبے ' چڑیا پیاسی جاے .

اہل بہار اس میں زرا سا تغیر کر کے یوں کہتے ہیں :

اسی کوس کا پوکھرا جس میں ہانپی کھڑا نہاے .

بھر پورے لہے پوکھرے پر ' فاختہ پھاسی جاے .

(۲۳۱) پھک چسچا آتا ' گھر بھر باتا .

[روشنی]

بھر اور باتا (باتا) کے لفظ بتا رہے ہیں کہ یہ پہیلی خالص دکھلی نہیں ہے . چلتاچھ ہمارے ہاں روشنی کی ایک بہت مشہور پہیلی کے الفاظ یہ ہیں کہ " مٹھی بھر آتا ' گھر بھر باتا . "

(۲۳۲) تمہال ماروں تلوار ماروں ' نہ کتے رو بھل . مورا مسلا نہوں بوجھا سو حیدر آباد کا دھبہ .

[سایہ]

فائدہ : نہیں بوجھا ' جس نے نہیں بوجھا . دھبہ (ی منجھول) ' چمار ' پاسی وغیرہ کی طرح کی ایک بہت نیچے ذات قوم کا نام ہے . پہلے جملے کا تخیل ہمارے ہاں کی ایک پہیلی میں بھی موجود ہے :

سل پھو قے ' سل بھا پھو قے ' وہی چھو کبھی نہ پھو قے .
ایک اور پہیلی ہے : پھچھو پھچھو سب کے دھاوے ' جت اجھارو ات نہیں آوے .

اسی تخیل کو " کہ تاریکی میں سایہ بھی جدا ہوتا ہے انسان سے " ایک پہیلی نے خوب ادا کیا ہے :

اک تاریکی کا مہلو رنگ . لگی رہے وہ پی کے سنگ .
اجھاری میں سنگ ہراچے ' اندھیری میں چھوڑ کے بھانکے .
مہرزا سودا نے اور زیادہ وسیع نظر سے کام لیا ہے :

کون نار ' جو دن اور رات دھتی ہے وہ سب کے سب — انہ ،

خالی نہ اس سے کوئی نامہ جو ہے دیکھو اس جگہ مانہ .
 سودا کی کلیات میں سائے کی ایک اور پہلی یوں درج ہے :
 عجیب طرح کی ہے اک نار ' اس کا کہا میں کدروں بچارا !
 نس دن قزلے پی کے سلگ ! لگ رہے وا کے انگ .
 دیا ہرے سو وہ شرمائے ' تھک سے سرک وہ دور ہو جائے !
 اسی پہلی کو جلاب معصدا میں چریاکوٹی نے امیر خسرو کی
 پہلیوں میں یوں درج کیا ہے (جواہر خسروی ' حصہ چہستان ' ص ۱۳) :
 عجیب طرح کی ہے اک نار وا کا میں کیا کروں بچار
 دن وہ رہے بدی کے سلگ لگ رہی نس وا کے انگ
 دوسری بیت میں " بدی " اور " رہی " غور طلب ہیں . اوپر
 کی پہلی سے واضح ہوتا ہے کہ بدی کی جگہ پی اور رہی کی جگہ رہ
 ہونا چاہیے . یہ امر تحقیق طلب ہے کہ ان دونوں بزرگوں میں سے کون
 اس پہلی کا مصنف ہے .

سود انشا کا چوچہ بھی ملاحظہ ہو . مستزاد درمستزاد ریاضتی
 میں کہتے ہیں :

اندھیاری میں جو بیت سے ہو ' کرن بھلا وہ .

جھٹ جن پڑے روہیں

پارے جو اجالا ؟

لوکا جو نگروا جلے سو بہوت سے کالا ' .

اے دائی جدائی !

پرچھائیں ' اری ہی !!

(۲۳۳) ہیک جلاور ہر ' اس کے لکے میں تیس پر .

[مہلہ کے دنوں]

فائدہ : ہر ' ہر (ہر منقوح) کے لئے قافیہ مہملہ . مہملہ
(م مکسور) ' مہملہ . دنان ' دن کی جمع ہے .

یہ جانور مہملہ ہے ' اور اس کے تیس پر تیس دن ہیں .
(۱۳۵) بیک سلدخ ' بارا خانے ' تیس دانے .

[سال ' مہملہ ' دن

فائدہ : سلدخ (س مسموم ' دال منقوح) ' صندوق .

ہمارے ہاں کی بھی ایک پہیلی میں اسی طرح سال ' مہملہ
اور اس کے تیس دن جمع کئے گئے ہیں :

ایک صندوقچی ' بارا خانے ' ہر خانے میں تیس تیس دانے .
(۱۳۶) بیک جہاز تیس ڈالے ' آدھے سفید آدھے کالے .

[مہملہ بھی دن

فائدہ : ڈالے ' ڈالہاں ' شاخیں . سفید (س منقوح ' ی معروف) ' سفید .

مہملے کو درخت (جہاز) سے ' اور اس کے تیس دنوں کو ڈالوں
سے تشبیہ دی ہے . یہ مہملہ قمری ہے ؛ اس لئے آدھے دن سفید یعنی
روشن ہیں ' اور آدھے کالے یعنی تاریک ہیں .

(۱۳۷) بیک سلدخ ' بارا خانے . بیک بیک خانے میں تیس
تیس دانے : آدھے کالے آدھے اچلے .

[سال ' مہملہ ' دنان ' راتان

فائدہ : سلدخ ' صندوق . مہملہ ' مہملہ . دنان ' جمع ہے دن کی ؛

اور راتان ' رات کی .

یہ پہیلی اس سے قبل کی دونوں پہیلیوں کے الفاظ اور ان کے
تفہیل کا مجموعہ ہے .

(۲۳۸) پانچ کو پہچاننا ' بوس کی گردن سارنا . کھڑے ہو
جھاڑی پر ہیں لے ' اکس کے پھول کھلے لے .

[نمازیں ' ناخناں ' افسہاں ' تارے]

والدہ : پہچاننا (پ مکسور) ' پہچاننا .

ہر ایک جملہ بالترتیب نماز ' ناخن ' آدمی اور تارے کا مظہر
ہے . پانچ سے پانچ وقت کی نماز سزا ہے ؛ بوس ناخن میں ؛ کھڑے
ہوئے درخت (جھاڑی) رات کے وقت سونے کے لئے گر پڑتے ہیں ' یعنی
لہت جاتے ہیں ؛ اور وہی وہ وقت ہے کہ جب اکس کے پھول ' یعنی
تارے ' کھلتے ہیں .

بوس آنا



